Ag. Bigatti dis. Giuseppe Benalea inc.

LA SCUOLA DELLA MUSICA

IN TRE PARTI DIVISA

OPERA

DI CARLO GERVASONI

MILANESE

PROFESSORE E MAESTRO DI CAPPELLA
DELLA CHIESA MATRICE DI BORGO TARO.

PIACENZA

DAI TORCHJ DI NICCOLÒ ORCESI REGIO STAMPATORE

MDCCC.

ALL'

ALTEZZA REALE

DI

FERDINANDO I. BORBONE

INFANTE DI SPAGNA

DUCA

DI PARMA, PIACENZA E GUASTALLA

EC. EC. EC.

Escir non potrebbe con maggior vantaggio alla luce questa mia opera di musica teorico-pratica, che coll' essere da'

VOSTRI REALI AUSPICJ *CONTRADDISTINTA. FATTA ELLA DEGNA* VOSTRA *MERCE', DI SI' ECCELSO FAVORE ANDRA' PIENA DI GLORIA NON MENO CHE DI NON DUBBIA SPEME D' OTTENERE DA* VOI *LUSTRO MAGGIORE E PROTEZIONE.*

CHE SE POI IL PENSIERO A QUELLA PROPENSIONE RIVOLGO CH' EBBE MAI SEMPRE, E CON FELICE SUCCESSO, LA REALE ALTEZZA VOSTRA *ALLA NOBILE SCIENZA MUSICALE, SICCOME NE FANNO INDUBITATA FEDE E LA* VOSTRA *FILARMONICA ACCADEMIA ED IL FAMOSO ORGANO DELLA REAL CHIESA DI COLORNO CON INARRIVABILE MAGNIFICENZA DA* VOI *CONDOTTO A FINE, MAGGIOR CORAGGIO MI SPINGE A CONSACRARE IL MIO LAVORO ALLA* REALE ALTEZZA VOSTRA.

E QUAND'ANCO PER QUESTO TITOLO DEGNA DI VOI, REAL SOVRANO, *NON FOSSE APPIENO QUEST' OPERA, A NIUNO CIO' NON OSTANTE FUORCHE' A* VOI *IO NON DOVREI CERTAMENTE INDIRIZZARLA IMPERCIOCCHE', SEBBENE NON EBBI IN SORTE DI NASCERE* VOSTRO *SUDDITO, VIVO TUTTAVIA DA BEN DIEC' ANNI NE'* VOSTRI REALI *FELICISSIMI STATI, IN CUI LA PROVVIDENZA ME PURE DAL GODER IN PARTE NON ESCLUSE DI QUE' BENEFICI FRUTTI CHE A'* VOSTRI *SUDDI-*

TI PRODUCONO LA MAGNIFICENZA, LO SPLENDO-RE E LA GRANDEZZA DEL VOSTRO *GOVERNO.*

VI SUPPLICO PERTANTO, O ALTEZZA REALE, *DI AGGRADIRE QUEST' UMILE OFFERTA, E SEGNARLA DELLA* VOSTRA REALE *APPROVAZIONE: OFFERTA CHE AL* REAL VOSTRO NOME *RIVERENTEMENTE CONSACRO, COME TENUE BENSI', MA CONTRASSEGNO SINCERO DI QUEL PROFONDISSIMO RISPETTO ED OSSEQUIO COL QUALE MI PROTESTO*

DI V. A. R.

Umiliss., Ubbid. ed Obblig. Servo

CARLO GERVASONI.

L' AUTORE

A' DILETTANTI DI MUSICA.

Degni furono mai sempre di non vulgari encomj que' celebri non pochi Autori, sì antichi che moderni, i quali scrissero intorno alle regole della Musica ed all' uso della medesima. Ma quantunque abbiano essi spianate molte difficoltà e tolti non pochi intoppi che questa mirabil arte ardua di troppo rendeano, a volerne però agevolare a' dilettanti lo studio, desiderar si potrebbero alcune cose di più; le quali tanto facili ad ottenersi non sono, ma che dove ottener si potessero, loro riuscirebbero certo di grandissima utilità.

E primieramente cosa di molto profitto sarebbe che le tante regole ed osservazioni che alla Musica appartengono, venissero insieme raccolte e con sì acconcio metodo distribuite, che far potessero ne' dilettanti distinta e profonda impressione. Di non lie-

ve vantaggio riuscirebbe altresì a' medesimi, se loro si additasse con tutta chiarezza e precisione un metodo facile non meno che breve onde l' uso apprendere del Canto in qualsivoglia delle quattro parti vocali, e quello del suono sul Cembalo, sull' Organo e su que' principali strumenti tutti che comunemente s' impiegano nelle nostre Orchestre. Di più, che dopo tale pratica s' indicasse pure una norma facile a segno che li mettesse ben presto a portata di scrivere con fondamento e ragione qualunque musicale componimento.

Pretendesi comunemente che la Musica apprendere non si possa sui libri, mercechè non rappresentano questi alcun modello agli occhi; e che per ottenerne l' uso necessariamente si richiegga la viva voce del Maestro. Ma se dai libri quella luce non si ha che allo sguardo appresenti un certo non fallibile modello, tanta n' esce però che basta ad offrirlo allo spirito. Da questi ne deriva il tono all' immaginazione ed al sentimento; e l' immaginazione ed il sentimento lo comunicano agli organi. Che se in qualch' opera di Musica, oltre alla più chiara spiegazione de' precetti tutti, vi si trovassero (siccome in questa ch' io vi presento) aggiunti pure gli esempj in nota, che quelli sono che meglio fanno osserva-

re la natural legatura delle cose e delle idee, qual più sicuro modello allora desiderar si potrebbe? Non dico però che la scorta d'un valente Maestro utile non riesca all'acquisto di questa scienza; anzi non trascurasi quella giammai da chiunque allo studio musicale si appiglia: e spesse fiate un medesimo Maestro trovasi astretto a far uso con alcuni scolari di un metodo diverso, giusta la loro capacità ed a seconda di quella maggiore o minore impressione che ad essi fa una cosa medesima con una data spiegazione e con un certo determinato esempio.

Altro scopo pertanto non mi sono io prefisso, che di facilitare lo studio della Musica con varie dimostrazioni su buoni principj fondate, e di proporre una scuola che a me sembra non potersene migliore a tale effetto adottare; essendo qui mio pensiero appunto di ridurre a facil metodo del pari e breve le regole tutte e tutte le osservazioni che la Musica riguardano: di tessere in somma un'Opera compiuta della quale valer si possano i dilettanti per apprendere fondatamente ed interamente una così vasta scienza. Ardua impresa per certo: pure mirando io più all'utilità vostra che alla mia insufficienza, di buon grado mi vi accingo; e questa SCUOLA DI MUSICA io v'apro nella quale procurerò di soddisfare,

per quanto mi sia possibile, alla vasta idea proposta, sicchè non abbiate a desiderar davvantaggio.

Se non che, per proceder con ordine e per maggior chiarezza, in tre parti dividerò quest' Opera. Darò nella prima la teoria di tutto quanto generalmente appartiene alla materia musicale. Insegnerò nella seconda la pratica del Canto per ciascuna delle quattro parti vocali, cioè il *Soprano*, *Contralto*, *Tenore* e *Basso*: e quella del Suono pel *Cembalo*, *Organo*, *Violino*, *Viola*, *Violoncello*, *Contrabbasso*, *Corno da caccia*, *Oboè* e *Flauto traversiere*; ed inoltre aggiugnerò alcune vantaggiose osservazioni sopra diversi altri strumenti che talvolta s' impiegano in alcune grandiose composizioni. Nella terza finalmente accennerò le regole tutte della musicale composizione, ed il modo addurrò di formare qualsivoglia pezzo sì vocale che instrumentale, che può aver luogo tanto nella Musica da Chiesa che in quella da Teatro.

Leggete, o Dilettanti, e valutate quest' Opera con quel medesimo spirito col quale l' ho io composta; e ben mi lusingo che per entro a questa riscontrerete sicure vie ed utili onde giugnere al fondato possesso di sì difficil arte. Che se non ne sortisse appieno quell' effetto ch' io ne spero, puramente ne imputate l' infelice condizione di tutte le umane ope-

razioni che escire non possono appunto da noi mortali se non con taccia ed imperfette; nè mi negate perciò quella riconoscenza bramata già da tant' altri Maestri, di porgere cioè a mio spirituale vantaggio voti all' Altissimo, giacchè non ho avuto io pure altro di mira che la maggior gloria di Lui ed il più sicuro vostro profitto.

DISCORSO PRELIMINARE.

Arte, cred' io, non v' ha più lusinghiera motrice dell' uman cuore e più possente di quella di cui provvidamente fe' largo dono a' miseri mortali la divina bontà, della Musica, voglio dire, la quale fu e sarà mai sempre dagli uomini di senno fra le più nobili scienze a gran ragione annoverata: e fra le tante e sì diverse che furono dall' ingegnosa mente dell' uomo a perfezion ridotte, una è certamente tra le prime che degna sia di formare l' ornamento di que' nobili spiriti che mostrano, in forza d' educazione, non vulgare ingegno, capace di accoppiare in se stesso e le nobili virtù morali e le più bell' arti che dall' incolto volgo lo contraddistinguono.

Nè qui mi si dica altro non essere una sì bell' arte che un semplice passatempo, intorno a cui precisamente occupare si debbano le persone scioperate ed oziose. Per poter ben addentro comprendere il vero ed eccelso carattere della stessa, fa d' uopo le prime fonti indagarne, e la storia al pensier richiamare del suo nascimento, de' suoi progressi, della sua propagazione, delle sue qualità e de' suoi effetti. Vedrassi allora essere questa un' arte maestosa non meno

che nobilissima, della quale per avventura nè la più utile fu giammai a contenere gli uomini in società con dolci ed amabili vincoli, nè la più possente ad animarli alle più belle e gloriose azioni, nè la più efficace a raddolcire la rozzezza e la ferocia de' temperamenti. Vedrassi in somma come questa avendo per primario oggetto di guidar gli uomini al bene, serva mirabilmente a rendere chi la possiede nobile per costumi, virtuoso e chiaro.

E siccome l'aver un'idea più chiara e distinta che possibile ci sia della Musica antica; il comprendere com'ebbe luogo l'invenzione della moderna; e l'osservare gli stabilimenti tutti ne' diversi tempi fatti sì nell'una che nell'altra: sono, a vero dire, quelle più belle cognizioni che possono d'accorgimento adornare e d'erudizione gli amatori dell'arte: così tanto di mostrare intendo in questo Discorso Preliminare colla maggior brevità e chiarezza: imperciocchè, sebbene nel ragionamento di sopra tenuto a' dilettanti abbia di già manifestate le tracce che terrò in quest'Opera, non reputo però doversi ommettere la storia della Musica, pria d'intraprenderne la scuola.

Conobbe l'uomo sul bel pincipio che la propria voce era capace di suoni più gravi e più acuti di quelli che ammette il linguaggio ordinario: del che se ne accorse ben presto per quella naturale elevazione ed abbassamento della voce di cui per propria inclinazione egli si serve, onde spiegare un violento trasporto d'allegrezza o di dolore. Coll'usare a pro-

posito di siffatte mutazioni di voce si diede la forma al canto; e furono queste la causa primaria d' ogni sorta di Musica.

Somministrati si videro appena dalla natura i diversi suoni, che l' orecchio addimandò alla Musica la variata successione di questi, la misura ed il movimento: essa non ricusò in allora di sottomettersi all' orecchio; e per tal modo ne venne il Canto da prima musicalmente ordinato; e si ridusse così ad arte ciò che in origine era stato dato per la natura. Niente, a vero dire, è più naturale all' uomo che il canto anche musicale. Un sollievo questo si è per cui, in forza d' un certo istinto che provvidamente lo suggerisce, ne vengono le proprie pene raddolcite ed i proprj travaglj.

I concerti delle voci furono dunque i primi: a questi seguirono quelli degli strumenti che altro non sono che una seconda imitazione: avvegnachè la voce sola fu quella che imitar si volle in tutti i conosciuti strumenti. Vennero questi introdotti, onde all' estensione supplire ed alla continuazione di cui va priva l' umana voce; e si ricorse ad essi affinchè più vivamente esprimere si potessero, e più continuatamente i sentimenti interrotti dell' animo.

Egli è quindi probabile che gli strumenti da fiato fossero i primi ad essere immaginati; e viene comunemente attribuito il loro ritrovamento all' osservazione del fischio de' venti ne' giunchi o altre canne delle piante. Sembra infatti che vi abbiano volute maggiori prove onde comprendere che dispo-

sti i metalli ed agitati, come pure tant' altri corpi, diano il suono. Dalla considerazione poi dal bel principio presa sopra i diversi suoni proprj alle corde sonore, tese ad una data misura, origin ebbero gli strumenti da corda; e dalla stessa egualmente, atteso lo strepito che varj altri corpi rendono allora quando si battono, ebbero il loro incominciamento quei da percossa ancora.

Nacque così la Musica (*a*); così ebbe luogo l' invenzione degli strumenti che ne formarono una massima parte; e per siffatta maniera quasi dal principio del Mondo s' introdusse presso gli Ebrei la Musica, che a ragione attribuir si dee a un vero dono di Dio, come di lui dono si è pur anco l' invenzione dell' arti tutte.

Che ne' primitivi tempi vi fosse e si coltivasse la Musica, è fuor d' ogni dubbio. Illustri e chiari esempj una tal verità comprovano bastantemente. Non v' ha alcuno infatti che ignori i lamenti di Labano fatti a Giacobbe, per aver questo occultamente via condotte le sue figlie, senza lasciargli la consolazione d' accompagnarle col canto delle canzoni ed al suono

(a) Viene appellata *Musica* dalle Muse, come non pochi pretendono, o da *Mosai*, come vogliono altri, il qual verbo significa *investigare*: ma il P. Kircher dopo Diodoro fa venire questo nome dal vocabolo Egizio *Mos*, pretendendo che fu in Egitto appunto che la Musica cominciò a ristabilirsi dopo l' universale diluvio.

no delle cetre, e de' tamburi (*a*). Dalla più antica storia che leggesi al Mondo, che è quella di Mosè, pur si rileva che un certo Jubal, figlio di Lamecco e di Ada, a buono stato condusse i musicali strumenti da corda e da fiato, ed inoltre si rese nel canto e nel suono sì famoso ed eccellente, che meritossi il grande elogio di venir riputato qual *Pater canentium Cithara et Organo* (*b*).

Da diversi altri fonti escita si pretende da non pochi la Musica. Vogliono alcuni che, avendo Iddio arricchito il nostro primo Padre Adamo di tutte le scienze naturali, non v' abbia luogo a dubbio ch' egli non possedesse pur anco una vasta e piena cognizione della Musica; e che, se di questa non servissi, perchè penitente, dovesse almeno averla insegnata a' suoi discendenti; di modo che su tali principj avuti lavorando Jubal, potè esser riputato per lo padre di essa. Ma siccome da altri si pretende che scacciato dal terrestre Paradiso l'inobediente Adamo, fra l'altre pene del proprio fallo, quella subir dovesse ancora di vedere fra dense tenebre d' ignoranza involto, in un col proprio, l'intelletto eziandio di tutti i suoi discendenti; così un tale principio insussistente da non pochi vien riputato. Non temono poi tant' altri autori d' asserir francamente con Lucrezio dover la Musica riconoscere la sua primaria ori-

(a) Gen. c. 31. v. 27.
(b) Gen. c. 4. v. 21.

gine dal soave e moltiplice gorgheggio de'vario-canori augelli, i quali colle loro mutazioni di suono fattisi quasi del canto maestri, agli uomini additarono i differenti suoni della voce atti al diletto. Questa opinione impertanto, siccome da ingegnose sottigliezze piuttosto che sostenuta da incontrastabili ragioni, ognuno per se stesso bastantemente conosce quanto fiacca ella si sia. Ed infatti il canto degli augelli non è misurato; punto d'armonia non hanno i loro concerti, e sono spesse fiate assai discordanti. Taccio le favolose immaginate invenzioni dalla mitologica storia riferite, colle quali ci si vorrebbe far credere ora un Mercurio, ora un Apollo ed ora pur anco un Giove della Musica padri e maestri. Con buona pace di costoro, io non temo di ripetere che dalla sola necessità d'esprimere gl'interni sensi dell'animo ebbe origine la Musica e l'invenzione degli strumenti; ond'è che tra quel popolo che del vero Iddio avea una perfetta cognizione, s'incominciò ben presto a far uso della Musica, impiegandola nelle lodi del Supremo Creatore.

Inutil cosa poi sarebbe il chiedere, com'ella appena così nata si sostenesse nel Mondo; giacchè è fuor d'ogni dubbio che gli Ebrei (ben conoscendo per un certo movimento dell'animo in loro cagionato dallo spirito del Signore, ch'egli donato avea alla Musica tanto e sì alto potere di sollevare gli animi da qualunque terreno affetto e della sapienza invaghirli) dopo Jubal la coltivarono con grande vantaggio pel corso di due mille anni e più, e fino

a tanto che la ridusse alla sua maggior perfezione il gran Profeta Davidde.

In quel tempo però in cui ebbe principio l'idolatria, siccome questa dell'ignoranza è figlia, così colla Religione insieme la Musica pur anco andò soggetta ad un grande sconvolgimento: e fra più nazioni videsi da quella di prima non poco disformata. Applicaronsi i Greci nondimeno per siffatto modo allo studio di questa, che in breve giunsero quasi al portentoso. Parla a loro favore la storia e chiaramente ci addita a quanta perfezione portassero in un colla Musica i loro strumenti ancora. Da questa nazione infatti si riconosce l'origine delle prime cognizioni dell'arte musicale, nè v'ha ragione in contrario; giacchè intorno alla Musica degli Ebrei se ne ignorano del tutto le regole, e non ci è rimasto, a vero dire, che il nome appena d'alcuni de' loro strumenti. Negare impertanto non puossi che i Greci, sempre ingegnosi in promovere le arti, non abbiano portata la Musica a tutta quella perfezione dove ella giugner potea. La loro troppa ambizione però nell'arrogarsi l'invenzione delle scienze e delle arti, gli ha fatti nulladimeno fingere più volte e mentire; ond'è che fecero inventore della Musica e de' strumenti or questo or quello che a loro piacque. La storia favolosa di Mercurio (*a*), quella d'Anfio-

---

(a) Si racconta che da Mercurio, rapiti ad Apollo i buoi, e temendo per sì enorme furto, onde far pace col fratello,

ne (*a*), quella d'Orfeo (*b*), e tant' altre spacciate da'Mitologisti e da'Poeti, delle quali ne parlarono pure i Filologi, siccome l'ebbero da' Greci, hanno cagionato un'infinità di dispareri in molti autori. Ma noi lasciate le finzioni da parte, non osserveremo che quelle cose soltanto, che a gloria della verità vengono in quest' arte a loro concordemente attribuite dai più accreditati scrittori.

Il più antico strumento da corda che presso i Greci fosse in uso ed in grandissimo pregio, era la Lira. Questa, giusta la comune opinione, non avea che quattro sole corde di lino formate, e che si nominavano *Lini* dalla materia, siccome *Mitoi*, ossia *Toni*, dal suono

a lui desse in dono la Lira, della quale era stato inventore, ottenendone per vicendevole contraccambio il Caduceo; e dicesi inoltre che un tale strumento non avendo nella sua invenzione che tre sole corde, passato nelle mani d' Apollo, ei ve ne aggiugnesse una quarta. Discordano però i Mitologi circa questo fatto, e da non pochi pretendesi il contrario, asserendo essere Apollo inventor della Lira.

(a) Ebbe Anfione da Mercurio una Lira in dono; e sì dolcemente egli la suonava che a se attrasse i sassi onde fabbricar le mura di Tebe.

(b) Orfeo al suono della sua Lira, ottenuta da Mercurio o da Apollo, ammansava le fiere, movea le selve e i sassi, ed allentava il corso de' fiumi. Estinta Euridice sua moglie, discese nell'Orco, ed in virtù dell' armonioso suono della sua Lira, misto col dolce canto, ottenne la sua sposa in dono.

Chi desidera maggiori cognizioni intorno a questo fatto, legga la Dissert. d' Eschenbac, intitolata *Epignesis de poesi ac philosophia Orphica*. Norimberga 1702. in 4.

che rendeano, venivano dette. Coll' andar del tempo formaronsi queste cogl' intestini delle pecore che noi appelliamo *Minugie* e più volgarmente *Budella*; e siccome da' Greci gl' intestini chiamavansi *Chordai*, così un tal nome ottennero quelle fila che di essi erano composte. Finalmente altre corde di diversi metalli furono introdotte.

Il sistema de' Greci però, giusta l' indicato strumento, non era composto che d'un seguito di quattro suoni, de' quali il più grave col suo vicino formava l' intervallo d' un semitono, ed in ciascuno de' due gradi formati per li tre suoni più acuti, quello d' un tono intero vi si riconosceva: ed è ben di maravigliosa sorpresa che con sì poche corde arrivassero ad eseguire superbi concerti, come appunto faceasi dall' antico Olimpo e Terpandro, i quali giovanetti ancora, trovata avendo la Lira di sole quattro corde fornita, si rendettero sì eccellenti e famosi nell' artificioso diversificamento de'suoni, che, quantunque in progresso di tempo vi si aggiugnessero altre corde, pure di gran lunga superavano ogn' altro che la suonava coll' aggiunta dell' altre corde (*a*).

La prima variazione alle suddette quattro corde fu fatta da Corebo figlio d' Atide Re de' Lidj, coll' accrescimento d' una più acuta corda all' intervallo d'un semitono: e siccome le quattro corde aveano

(a) Plutarco de Musica pag. 1137.

dato alla Lira il nome di *Tetracordo*, così questa variazione di corde cambiò ancora il nome allo strumento, e si appellò *Pentacordo*. Un' altra più acuta corda coll' intervallo d' un tono v' appose Jagnide, per cui diedesi allo stesso strumento il nome di *Esacordo*. L' aggiunta poi d' un' altra corda di tutte più acuta che compiva il numero delle sette, fu fatta da Terpandro, e questa coll' intevallo d' un tono; onde la Lira, per siffatta maniera fornita, fu detta appunto *Ettacordo di Terpandro*; e così si mantenne per qualche tempo.

Queste sette corde furono poi così nominate: *Hypate*, *Parhypate*, *Lichanos*, *Mese*, *Trite*, *Paranete*, *Nete*; e queste considerate nella nostra scala corrispondono ad *E la mi*, *F fa ut*, *G sol re ut*, *A la mi re*, *B fa*, *C sol fa ut*, *D la sol re*. Ma per ben intendere siffatta denominazione de' Greci, conviene avvertire che i gradi della scala musicale degli antichi non procedevano già dal grave all' acuto, come nel sistema moderno, ma all' opposto procedevano dall' acuto al grave, e per tal modo collocavano le corde gravi, come noi diressimo ne' siti acuti: ond' è che la più grave corda fu detta appunto *Hypate*, che presso i Greci significa *Principale* o *Superiore*, per essere questa infatti collocata per la prima sopra tutte le altre; e per non dissimil ragione fu la seguente nominata *Parhypate*, che vale *sotto Principale* o *sotto Superiore*. La *Lichanos* fu poi così appellata dal dito *Lichanos*, cioè *Indice*, col

quale si toccava (*a*). Alla *Mese* fu dato tal nome che vale *Media* o *Mezzana*, a motivo del luogo di mezzo che fra le altre occupava. La *Trite* che vale *Terza*, fu così detta, poichè numerando dall'acuto al grave si ritrovava in terzo luogo collocata; e per lo stesso motivo la *Paranete* che vale *Penultima*; e finalmente la *Nete* cioè l'*Ultima* fu così chiamata da *Neatos*, che presso gli antichi di Grecia significava *Ultimo*.

Portato così il loro sistema alle sette corde, da questo ancora ne risultavano due Tetracordi congiunti, a motivo che la *Mese*, ossia *A la mi re* era a' medesimi comune, e così serviva per la più acuta corda al primo, e per la più grave al secondo.

Per ordinare poi gl'intervalli convenienti a questi suoni, e tra i medesimi distinguere le consonanze e le dissonanze, non altro primieramente impiegarono che il solo giudizio degli orecchi: e quest'uso ebbe luogo fino a'tempi di Pitagora, che poi scoprì i rapporti in numero degl'intervalli musicali.

Questo Filosofo passando a caso innanzi alla bottega del Fabbro Pan Malleatore, il quale co'suoi

---

(a) Aumentato il sistema, ed introdotti i diversi generi, la terza corda numerando dal grave all'acuto del più grave Tetracordo, cioè del Tetracordo *Hypaton*, qualche volta si chiamava *Lichanos Hypaton*, e qualche volta *Hypaton Diatonos*, *Enharmonios* o *Cromatiche*, secondo il genere; e così rapporto al Tetracordo *Meson*, *Lichanos Meson* o *Meson Diatonos*, *Enharmonios* ec.

lavoranti batteva un ferro infocato sopra l' incudine, sentì dalle percosse di que' martelli un cert' ordine dilettoso di suoni, che quasi formava un armonioso e grato concento. Avvicinossi egli pertanto a que' giornalieri; e seco stesso seriamente riflettendo, si persuase da prima, che la forza de' battitori formasse quella varietà di suoni: di che volendosi accertare, fece che fra loro si cambiassero i martelli. Ciò seguíto, conobbe che la proprietà de' suoni non era prodotta dalle braccia de' fabbri, ma seguitava i martelli. Tanto ad evidenza inteso avendo quel curioso Filosofo, per capriccio di sapere, passò alla disamina de' martelli, i quali per a caso erano cinque; e, ricusatone uno che dagli altri discordava, quattro soli a considerare maggiormente egli s' accinse. Fece pesare ciascuno di questi separatamente, e riconobbe che il martello più grave di tutti era di dodici libbre, il seguente di nove, di otto l' altro e l' ultimo di sei. Volle replicatamente che travagliassero i fabbri, e colla sua diligente attenzione finalmente rilevò che il martello di otto libbre e quello di nove, che aveano la ragione sesquiottava, cioè come 8. a 9., producevano veramente il tono maggiore: che quello di nove e quello di dodici, come pure quello di sei e quello di otto, che aveano tra loro la ragione sesquiterza, cioè come 3. a 4., producevano la consonanza di quarta: che quello di sei e quello di nove, siccome ancora quello di otto e quello di dodici, che aveano la ragione sesquialtera, cioè come 2. a 3., producevano la consonanza di

quinta: e che finalmente quello di sei e quello di dodici, che aveano la ragione dupla, cioè come 1. a 2., producevano l'ottava. Si portò dopo tale scoperta alla propria casa Pitagora, ed applicò ad altrettante corde, tese per via di pesi, l'esperimento che fatto avea: indi pensò, se in queste proporzioni riposta fosse tutta la ragione delle consonanze: e nuove sperienze facendo, ora adattando uguali pesi alle corde, ora una corda paragonando con un'altra doppiamente lunga, e varj altri modi tentando, accertossi finalmente del vero.

Con siffatte belle cognizioni riconobbe pur anche la necessità di riportare al calcolo le proporzioni che erano tra i suoni del sistema, e di fissarne i punti di divisione. Conoscendo egli pertanto che, quantunque il suono di mezzo dei due Tetracordi congiunti consonasse in quarta con ciascuno degli estremi, questi estremi però paragonati tra loro trovavansi dissonanti, si risolse ben presto di levare un tale intervallo dissonante, e far sonare ancora la consonanza di quarta alle due corde estreme di ciascun Tetracordo. Ond' ottenere l'intento, agiunse un'altra più acuta corda alla Lira, la quale fece consonare in ottava colla più grave, osservando così tra queste due la ragion dupla (*a*).

(a) Varie sono le opinioni sull' invenzione dell' ottava corda. Plinio lib. 7. c. 56. pretende che Simonide ne fosse l'inventore. Boezio è di sentimento contrario, e presume che que-

Coll' essere poi siffatta corda aggiunta da Pitagora, collocata per ultimo al dissotto di tutte le altre, acquistò essa il nome di *Nete*: e quella che dapprima nell'Ettacordo di Terpandro era l'ultima, ossia la *Nete*, in questo *Ottacordo* di Pitagora riconoscendosi penultima, fu nominata *Paranete*, e per la medesima ragione venne detta *Trite* la *Paranete*, e la *Trite* finalmente venne dallo stesso Pitagora appellata *Paramese*, cioè *quasi mezzana*. Questa inoltre l' innalzò d' un semitono per dividere i due Tetracordi congiunti con l' interposizione del tono tra la *Mese* e la *Paramese*; ed in tal maniera non solo ottenne la consonanza di quarta in ciascun Tetracordo disgiunto, ma introdusse eziandio quella consonanza di quinta che risultava dall' intervallo tra la corda più grave del primo Tetracordo, e quella parimenti più grave del secondo; ed insomma costrusse quella scala del genere Diatonico che camminava per i sette gradi formati dagli otto suoni *Hypate*, *Parhypate*, *Lichanos*, *Mese*, *Paramese*, *Trite*, *Paranete*, *Nete*: ossiano *E la mi*, *F fa ut*, *G sol re ut*, *A la mi re*, *B mi*, *C sol fa ut*, *D la sol re*, *E la mi*.

A ciascun intervallo compreso in questa scala diedesi ben presto un nome conveniente; e così appellarono *Diadyon*, cioè *Per due* quell' intervallo che

---

sta ottava corda ve l' aggiugnesse un certo Licaone Samio. Ma la maggior parte degli Scrittori affermano con Nicomaco che della medesima ne sia stato veramente inventore Pitagora, come si è detto.

tra due corde vicine si ritrovava, come a cagion di esempio tra la prima e la seconda: *Diatrion*, cioè *Per tre* nominarono quello che constava di due gradi, come tra la prima e la terza: *Diatessaron*, cioè *Per quattro* quello che di tre gradi era composto, come tra la prima e la quarta: *Diapente*, cioè *Per cinque* quello che di quattro gradi constava, come tra la prima e la quinta; *Diaex*, cioè *Per sei* quello che veniva formato di cinque gradi, come tra la prima e la sesta: *Diaepta*, cioè *Per sette* quello che constava di sei gradi, come tra la prima e la settima; e finalmente *Diapason*, vale a dire *Per tutte*, nominarono quell' intervallo che tra la prima e l' ottava si ritrovava: avvegnachè in allora non altro che otto erano i suoni del sistema.

Le ingegnose scoperte di Pitagora riuscirono assai opportune e vantaggiose pe' rapidi avanzamenti della Musica. Posta la notizia delle consonanze altri più facilmente accrebbero diverse nuove corde alla Lira, che in sostanza poi non erano che ottave delle corde ritrovate da prima. Teofrasto Pierite quegli fu che v' aggiunse la nona, collocandola sopra l' *Hypate*, e che nominò *Hyper Hypate*, cioè *Sopra la Principale*; ma in appresso fu detta invece *Lichanos Hypaton*, cioè *Indice delle Principali*. Estieo Colofonio v' accrebbe la decima, collocandola sopra la *Lichanos Hypaton* col nome di *Parhypate Hypaton*, cioè *Sotto Principale delle Principali*; e finalmente per Timoteo Milesio, che vivea sotto Filippo Re de' Macedoni verso la cent' ottesima Olimpiade, fu fatta

l'aggiunta dell'undecima corda, la quale posta sopra la predetta venne nominata *Hypate Hypaton*, cioè *Principale delle Principali*. Quest'ultima corrispondeva al nostro *B mi*, una quarta più grave che l'*Hypate*, ossia *E la mi* del primo Tetracordo: le altre due a *C sol fa ut*, ed a *D la sol re*.

Coll' accrescimento di queste tre corde si fece luogo ad un altro Tetracordo congiunto; giacchè per la corda più acuta di questo nuovo Tetracordo serviva egualmente l'*Hypate*, ossia la più grave del Tetracordo seguente: ed ottenuti così i Tetracordi in numero di tre, fu dato ancora a' medesimi una particolare denominazione. Il Tetracordo più grave venne nominato *Tetracordo Hypaton*, vale a dire *Tetracordo delle Principali*. Il Tetracordo più acuto, che avea le sue quattro corde particolari, e che per conseguenza era disgiunto dagli altri, fu appellato *Tetracordo Diezeugmenon*, cioè *Tetracordo delle Disgiunte*. Quello finalmente che occupava il luogo di mezzo, *Tetracordo Meson* fu detto, che vale *Tetracordo delle Mezzane*.

Quantunque un tal sistema in allora sembrasse sufficiente, pure Melanippide, Filosseno, Cresso e tant'altri di que' tempi, più amici di novità ed anche presuntuosi, non solo v'accrebbero un quarto Tetracordo più acuto, ma un altro n'assettarono pure al Tetracordo delle *Diezeugmene*, per unire a lor piacere i due Tetracordi disgiunti: e per tale interposizione ne risultò ancora una corda di più nel sistema. Di questi due Tetracordi nuovamente accresciu-

ti, uno pertanto era congiunto, e l'altro solamente interposto. Il primo veniva detto *Tetracordo Hyperboleon*, cioè *Tetracordo delle Acute*; e questo cominciava dalla *Nete*, ossia *E la mi* acuto, e procedeva colla successione di tre corde aggiunte nell'acuto, che si appellavano *Trite Hyperboleon*, *Paranete Hyperboleon*, *Nete Hyperboleon*, corrispondenti ad *F fa ut*, *G sol re ut*, *A la mi re*. Il secondo si nominava *Tetracordo Synemmenon*, cioè *Tetracordo delle Congiunte*; ed avea luogo principiando colla *Mese*, ossia *A la mi re*, ottava bassa della *Nete Hyperboleon*, e camminava con una corda intermedia alla *Mese* ed alla *Paramese*, per cui il tono, col quale queste due procedevano, veniva diviso in due semitoni, ed era detta *Trite Synemmenon*, che corrisponde a *B fa*: e le altre due corde di questo Tetracordo si nominavano *Paranete Synemmenon*, e *Nete Synemmenon*. Queste due però erano le medesime corde che la *Trite Diezeugmenon*, e la *Paranete Diezeugmenon*: ma variavano così i loro nomi, secondo che venivano impiegate nel *Tetracordo Synemmenon*, o nel *Tetracordo Diezeugmenon*.

Per siffatta maniera aumentato il sistema, ne veniva però che gli estremi paragonati tra loro si riconoscevano dissonanti e che la *Mese* non trovavasi già situata nel luogo di mezzo, come il suo nome lo dinotava, ma bensì dalla parte verso l'acuto avea sette suoni, e da quella verso il grave solamente sei. Non andò guari però che a tutto questo ancora fu posto ottimo rimedio. L'aggiunta d'una corda di tut-

te le altre più grave che si collocò sopra l' *Hypate Hypaton* al l' intervallo d' un tono e che si nominò *Proslambanomene*, cioè *Soprannumeraria*, fu quella che quantunque non entrasse nella composizione d' alcun Tetracordo, pure servì mirabilmente a rendere la *Mese* nel giusto mezzo del sistema, a compire perfettamente l' ottava più grave, ed a formare in somma la *Doppia Ottava*, da' Greci detta *Disdiapason*, colla *Nete Hyperboleon* che era la corda più acuta di tutto il sistema.

Dai quattro Tetracordi e dall' accennata corda soprannumeraria, o per meglio dire dai quindici suoni diatonici, ne' quali i due estremi generavano la consonanza *Disdiapason*, ossia *Doppia Ottava*, tutto ne risultava questo sistema. Ciascun de' suddetti Tetracordi procedeva sempre con un semitono in prima, indi con due toni consecutivi. Il più grave di questi che trovavasi situato in distanza d'un tono dalla corda *Proslambanomene* o *Soprannumeraria*; quello cioè che si nominava *Tetracordo Hypaton* o *Tetracordo delle Principali*, era mai sempre congiunto per mezzo d' una corda comune con il secondo *Tetracordo Meson*: ma il terzo ora era congiunto con il quarto e disgiunto dal secondo, ed ora era congiunto col secondo e per conseguenza disgiunto dal quarto. Nel primo caso era quel Tetracordo che s' appellava *Diezeugmenon*; ed in questo, dopo la corda *Mese* o *A la mi re* del secondo Tetracordo, seguiva la *Paramese* o *B mi* in distanza d' un tono per la corda più grave di siffatto terzo Tetracordo. Nel secondo caso

si avea il Tetracordo *Synemmenon*, del quale la corda più grave era la stessa *Mese* o *A la mi re* del secondo Tetracordo, ed a questa seguiva la *Trite Synemmenon* o *B fa* in distanza d' un semitono. Le due corde di mezzo del Tetracordo *Diezeugmenon* erano quelle medesime che s' impiegavano per le ultime due nel Tetracordo *Synemmenon*; ma però, come s' è detto, con quel nome che nel dato Tetracordo si conveniva. Per la differenza di questi due casi ne avveniva finalmente che quantunque un tal sistema non risultasse che dalla successione diatonica delle quindici corde comprese nella estensione della *Disdiapason* o *Doppia Ottava*, pure era considerato come composto di sedici corde espresse sotto diciotto diverse denominazioni. E siccome questa *Doppia Ottava* è appunto quella ordinaria estensione, alla quale può giugnere comodamente l' umana voce, la quale, sebbene possa toccare altri toni più alti, ad ogni modo far non lo può senza un vigoroso sforzo; ottenne perciò questo sistema il titolo di Perfetto, Massimo ed Immutabile per eccellenza. E non senza ragione; imperciocchè entro queste estremità, l' intervallo delle quali formava una consonanza perfetta, erano contenute tutte le consonanze semplici, doppie, dirette ed inverse, tutti i sistemi particolari (*a*), e giusta la loro opinione, i più

(a) L' unione di più corde o suoni che racchiudeva almeno due intervalli armonici, da' Greci era detta *Sistema Musico Particolare*, a differenza del Sistema Generale, che più comune-

grandi intervalli, di cui fosse suscettibile la melodia: e perchè camminava con una naturale successione di toni e semitoni giusta le regole di Pitagora, perciò Pittagorico l'appellarono eziandio e Diatonico.

Un tale sistema, benchè da prima venisse da' Greci dichiarato immutabile, andò pur esso a molte variazioni soggetto. L'invenzione de' generi *Cromatico* ed *Enarmonico* rese infatti questo sistema assai più composto e diversificato di quello che non era nel solo Genere Diatonico. Se si dee credere a Boezio, il Genere Cromatico fu ritrovamento di Timoteo Milesio; ed è ciò probabile; mentre a que' tempi niuno, più che Timoteo, si dilettava di variar l'armonia. In questo genere ogni Tetracordo procedeva per due semitoni consecutivi, ed una terza minore: all' opposto nel Genere Diatonico si avea prima un semitono, indi la successione di due toni: ond'è che per l'introduzione di siffatto genere fu d'uopo dividere in due semitoni quell' intervallo del tono intero che regnava nelle due corde di mezzo di ciascun Tetracordo. Olimpo ritrovò l'Enarmonico, giusta l'opinion di Plutarco, fondato sull'autorità di Aristosseno. Egli pretese che, siccome i toni maggiori si divisero in due semitoni, si dovessero pur anco dividere

---

mente si nominava *Diagramma*. Si contavano più sistemi particolari, vale a dire ora maggiori ora minori, secondo che più o meno Tetracordi erano in uno coordinati.

videre in due quarti di tono i semitoni minori, detti Pittagorici o *Limma* (*a*); ed in tal maniera ritrovò quel genere che chiamarono *Enarmonico*, cioè *Temperato* o *Armonico*, forse dal *Diaschisma* o *Diesis Enarmonico*, riputato pel minimo intervallo armonico, e però per quel solo principio da cui l' armonia poteva avere cominciamento, ovvero per esser congiunto e quasi inseparabile con sì piccioli intervalli. Ciascun Tetracordo che in questo Genere era disposto, camminava primieramente con due diesis enarmonici, ossiano quarti di tono, indi coll' intervallo d' una terza maggiore: e siccome in que' tre suoni ne'quali sono compresi i due quarti di tono, la voce non può nè profferire nè distinguere il suono mezzano, affinchè possa percepirlo l' orecchio, se non se per uno striscio di voce, o rinforzata, se si fac-

(a) Le due parti che risultano dall' armonica divisione d'un tono intero, non sono mai fra di loro eguali, come più chiaramente si dimostra da' Matematici. Queste due parti che noi diciamo *Semitoni*, i Greci *Hemitoni*, si distinguono l' una in maggiore, in minore l' altra: la prima in rapporto di 15. a 16., la seconda di 24. a 25.. I seguaci d' Aristosseno che tutto ciò che alla Musica apparteneva, pensavano doversi distinguere col solo giudizio degli orecchi, eran d' avviso che queste due parti fossero due metà perfettamente fra loro eguali. I Pittagorici però, più valenti nelle musiche proporzioni, conoscevano a fondo essere queste due parti disuguali fra loro; ed alla più grande, ossia al semitono maggiore, diedero il nome di *Apotome*, e quello di *Limma* alla più picciola, che da noi semitono si appella.

cia passaggio dal grave all' acuto, o rallentata, se viceversa; così per la breve salita e discesa di voce nell' intonare questi due diesis enarmonici veniva in sì alto pregio tenuto, che preferivasi al Cromatico ed al Diatonico. Di non poca difficoltà erasi poi la pratica di siffatto genere d' armonia: ma tanto studio vi si poneva da coloro che a questo indefessamente si applicavano, che pel continuato esercizio il nome di Armonici ottennero gloriosamente.

Non ostante tutte queste divisioni per le quali s' introdussero nel sistema le corde Cromatiche ed Enarmoniche, le due corde estreme di ciascun Tetracordo mantenevano sempre il medesimo intervallo consonante di quarta; e non si praticava in queste alcuna divisione, ond' è che si chiamavano *Corde stabili*, a differenza delle due corde di mezzo, le quali essendo soggette alla divisione cromatica ed enarmonica, si nominavano *Corde mobili*. Si riconosceva ancora per *Corda stabile* la *Proslambanomene*; imperciocchè era questa estrinseca a' Tetracordi e di per se collocata.

Coll' unire i tre Generi Diatonico, Cromatico ed Enarmonico in un solo sistema, ne avveniva finalmente, che ciascun Tetracordo, oltre le quattro corde diatoniche, era composto ancora d' una corda cromatica che divideva in due semitoni l' intervallo del tono intero che regnava fra le due corde di mezzo, e di più d' una corda enarmonica, che in due quarti di tono divideva l' intervallo del semitono che in ciascun Tetracordo si ritrovava fra la corda più grave

e la vicina. Questo era l' antico sistema de' Greci, allorchè innalzato si vide al grado più sublime di perfezione nella teoria e nella pratica, se prestar fede si debba a quegli autori medesimi che più addentro conoscevano un tale sistema, e l' aveano tutto giorno sott' occhio (*a*).

Questo in tal guisa perfezionandosi presso de' Greci, non solo si aumentarono i suoni della Lira, ma quegli ancora si accrebbero proprj alla Cetra ed al Flauto (*b*), e a tutti in somma que' varj strumen-

---

(a) Veggansi Aristosseno, Euclide, Aristide Quintiliano.

(b) Sorse non lieve contesa fra molti antichi Scrittori, se il Flauto fosse prima inventato o la Cetra, strumenti appo i Greci famosissimi ed a somma perfezione da essi ridotti. Il fondamento di questa loro disputa era perchè davansi a credere che da varie persone origine avesse l' invenzione de' predetti strumenti. Ed alcuni quella della Cetra attribuivano ad Apollo, altri a Mercurio, ad Anfione altri, altri a Lino ed altri ad Orfeo; in quella guisa che il ritrovamento del Flauto altri ad Jagnide ascrivevano, altri a Marsia, altri a Pane, a Cibele altri e non pochi ad Olimpo. Ma noi già dimostrammo altrove a gloria del vero, che gli strumenti da corda non meno che da fiato furono a buono stato da Jubal condotti. Ed infatti dal detto della Scrittura, con cui essa caratterizza Jubal per padre de' Cantanti colla Cetra e coll' Organo, si deduce generalmente che per la parola *Cetra* abbia voluto significare gli strumenti da corda, e per la parola *Organo* quelli da fiato. Non è inverisimile che di alcuni particolari strumenti siano stati inventori i Greci, e che colla loro instancabile diligenza li portassero tutti alla maggior perfezione; ma non è poi da credersi che presso questa Nazione avessero origine le diverse classi de' musi-

ti de' quali principalmente uso facevano nell' accompagnamento delle loro canzoni. Debbesi giudicare infatti del progresso dell' antico sistema per quello degli strumenti di Musica destinati alla esecuzione: mercecchè questi strumenti accompagnando la voce e sonando tutto ciò ch' ella cantava, doveano necessariamente rendere altrettanti diversi suoni, quanti ve n' erano entro il sistema. E siccome i primi inventori dell' arte Musica non toccavano le corde sul manico dello strumento, come in oggi si usa ne' Violini, Liuti e tant' altri strumenti, ne' quali con ciascuna corda si esprimono diversi suoni; ma bensì le toccavano a vuoto, come, a cagion d' esempio, si pratica sull' Arpa: così vi abbisognavano altrettante corde che il sistema racchiudeva di suoni; ed è perciò che nell' origine della Musica puossi determinare il numero de' suoni del sistema sopra il numero delle corde d' un dato strumento.

Per formarsi però una migliore idea della Musica antica, non basta già osservarla nel suo generale

cali strumenti, cioè da corda, da fiato e da percossa. Chiara si vide su le lor labbra ancora quella verità che cerca in ogni tempo far di se mostra: avvegnachè troviamo presso de' loro Storici stessi che derivano i predetti strumenti or dalla Frigia, or dalla Fenicia, or dalla Siria, or dalla Caldea, o per lo meno che i loro Poeti li chiamano ne' versi loro ora Frigj, ora Fenicj ec. E siccome i popoli di queste Orientali Nazioni altri non erano che gli stessi Ebrei: così non è da porre in dubbio che i primi musicali strumenti non fossero da questi a' Greci pervenuti.

Sistema, e ne'suoi diversi Generi; ma bisogna ancora considerarla ne' *Modi* o *Toni* che in quella aveano luogo, nel *Ritmo* e nella *Melopea*, le quali cose sono appunto quelle parti principali che una tal Musica costituivano.

Altro non erano i *Modi* o *Toni* musicali praticati dagli antichi che una certa e stabilita maniera di formare il concento che nel principio, nel mezzo e nel fine a determinata eguaglianza d' intensione e di remissione cadeva: ossia una prefinita costituzione in ciascun ordine de' suoni, diversa pel grave e per l' acuto, la quale a guisa d' un corpo pieno di modulazioni, l' essere ne traeva dalla congiunzione delle consonanze. Questi erano governati entro i tre Generi *Diatonico*, *Cromatico* ed *Enarmonico*; e precisamente sotto le loro specie; e da questi finalmente tutta ne nasceva la varietà dell' armonia (*a*).

Da diversi popoli diverse armonie ancora si praticarono, dal che ne nacque che tali Modi avessero il nome da que'popoli che più si dilettavano di quella maniera, o erano stati di quella inventori. I più antichi Modi non erano che tre: il *Dorio* sulle prime posto

(a) Presso de' Greci la parola *Armonia* avea un significato molto ben diverso da quello che ha nella Musica moderna. Con questa, secondo alcuni, indicavano quella parte che avea per oggetto la successione de' suoni, per opposizione alle altre due parti, nominate *Ritmica* e *Metrica*; e second altri, dinotavano un' unione di più voci o suoni concertati all' unisono o all' ottava.

in uso da' Doriesi, il *Frigio* da' Frigj ed il *Lidio* da' *Lidj*. Siffatti Modi aveano il loro suono fondamentale distante un tono l'uno dall'altro: il più grave era il *Dorio*, il più acuto il *Lidio*, il medio tra questi due il Frigio; cosicchè il suono fondamentale del Modo Dorio era distante una terza maggiore da quello del Lidio, e corrispondeva precisamente alla corda *Lichanos Hypaton*. Dopo questi furono posti in uso i due Modi *Jonio* ed *Eolio*. Il primo che invenzione fu degli Jonj, avea per suono fondamentale quella corda che divideva in due semitoni l'intervallo del tono tra il *Dorio* ed il *Frigio*: il secondo, ritrovato presso gli Eolj, avea per suono fondamentale quella corda che parimenti in due semitoni divideva l'intervallo del tono tra il *Frigio* ed il *Lidio*. A questi cinque Modi che erano i principali, altri dieci collaterali, cioè cinque più acuti e cinque più gravi, furono aggiunti che da diverse nazioni vennero inventati. Tali dieci Modi presero i nomi dalli cinque primi coll' accrescervi la particella Greca *Hyper*, cioè *Sopra*, per i cinque acuti, e la particella *Hypo*, che significa *Sotto*, per i cinque bassi: così col procedere verso l'acuto il Modo Lidio era seguíto dall'*Hyperdorio*, dall'*Hyperjonio*, dall' *Hyperfrigio*, dall' *Hypereolio* e dall'*Hyperlidio*; e col procedere verso il grave, dopo il Modo Dorio venivano l' *Hypolidio*, l' *Hypoeolio*, l' *Hypofrigio*, l' *Hypojonio* e l' *Hypodorio* (*a*). I suoni fondamenta-

(a) I nomi della maggior parte di questi Modi furono in

li de' cinque Modi acuti erano l'uno dall' altro in distanza d'un semitono, ed il più grave di questi, ossia *Hyperdorio*, corrispondeva alla corda *Lichanos. Meson.* Parimenti in distanza d'un semitono l'uno dall' altro erano ancora i suoni fondamentali de' cinque Modi più gravi; de' quali il più basso, cioè l' *Hypodorio*, corrispondeva alla corda *Proslambanomene.* Quest' ultimo Modo era inoltre l'unico che fosse praticato per intero, poichè conteneva tutti gl' intervalli de' sistemi e de' generi: ma gli altri, che aveano un grado l'uno meno dell'altro, non potevano per conseguenza essere interamente praticati.

Fra tutti questi Modi i più frequentati non erano però che i tre più antichi, il *Dorio* cioè, il *Frigio* ed il *Lidio.* Era molto grave il Dorio ed atto a compor gli animi e sopra tutto maestoso, virile, modesto e nobile, onde Aristotile (*a*) additò, doversi istruire i fanciulli nella Dorica melodia, per renderli ben accostumati. Il Frigio avea i numeri più veloci di qualunque altro Modo, è più acuta d' assai che quella del Dorio, era la di lui armonia. Diedero a questo Modo gli antichi la proprietà, come ce ne fa fede Plutarco, di mover gli animi ed accenderli all'

---

appresso variati da diversi Musici Greci: onde il *Dorio* lo nominarono anche *Hypomissolidio*, l'*Jonio* anche *Jastio* o *Frigio grave*, l' *Hypodorio* anche *Locrio* o *Comune*; e così di tant' altri che in Aupio si trovano specificati.

(a) Polit. lib. 8. cap. 7.

ira; e di questo servivansi, onde esporre le cose più terribili, minacciose e spaventevoli: e riusciva questo quasi sempre veemente e furioso, o come lo volle Aristotile, *Entusiastico* ed *Orgiastico*. Modo poi non v'era più atto a suscitare le passioni più tenere ed affettuose, che il Lidio il qual era di sua natura delicato e molle. Così ancora ciascuno de'Modi collaterali avea un carattere proprio: ma col variar de'costumi, massime nelle diverse provincie, variarono pur anche siffatti Modi, ed applicati furono ad altre ben diverse cose.

Per l' intelligenza del *Ritmo* al quale generalmente si attribuisce tutta la forza maggiore della Musica antica, come lo afferma il Vossio (*a*), è necessario il sapere che presso gli antichi la Musica e la Poesia si videro mai sempre compagne indivisibili; di modo che non v'era alcuna sorta di componimento Poetico di qualsivoglia metrica dimensione, che sorprendentemente non s' adattasse alla Musica: anzi da questa sì stretta unione la differenza del verso e della prosa si scorgeva appunto (*b*). E siccome le sillabe della lingua Greca aveano una quantità di valori molto sensibili e maggiormente distinti che non hanno quelle della nostra, ed i versi che si cantavano, erano composti d'un certo numero di piedi che venivano formati da queste sillabe lunghe o brevi differen-

(a) *De Poematum cantu et viribus Rhythmi.*

(b) Si consulti Plutarco *De Musica.*

temente combinate, il *Ritmo* del canto seguiva regolarmente il progresso di questi piedi e non ne era precisamente che l' espressione.

In due tempi si divideva poi un siffatto *Ritmo* presso de'Greci; l'uno cioè in battere e l' altro in levare, e di quattro generi se ne contavano ed anche di più secondo i diversi rapporti di questi medesimi tempi. Questi quattro generi erano: 1.° *Ritmo Dattilico*, dove la misura era divisa in due tempi eguali; e che appunto così si nominava, poichè una simile eguaglianza di tempi si ritrovava nel *Dattilo*, il qual piede, come è noto, è composto d' una lunga e due brevi che equivalgono ad una lunga. Ma questa sorta di *Ritmo* non era propria soltanto ai versi formati di Dattili. Esso conveniva altresì a tutti que' versi ne' quali avean luogo i piedi *Anapesto*, *Pirrichio*, *Proceleusmatico* ec.: poichè la misura di tutti questi piedi poteva battersi in due tempi eguali, siccome quella del Dattilo. 2.° Il *Ritmo Doppio*, *Trocaico* ò *Jambico*, nel quale la durata dell' uno de' due tempi era doppia di quella dell' altro. 3.° Il *Sesquialtero* che *Peonico* ancora nominavano, nel quale la durata dell' uno de' tempi era a quella dell' altro in rapporto di 2. a 3.: 4.° finalmente l'*Epitrito*, dove il rapporto de' due tempi era di 3. a 4.

Procedevano più o meno lenti i tempi di questi Ritmi giusta il maggiore o minor numero delle sillabe o delle note lunghe o brevi a norma del movimento; ond'è che poteva benissimo un tempo avere

sino otto gradi diversi di movimento a tenore delle sillabe di cui andava composto. Inoltre il movimento, il progresso delle sillabe, de' tempi e del *Ritmo* che quindi ne nasceva, accelerar si poteva o rallentare non solo secondo l'intenzione del Poeta, ma eziandio giusta l'espressione delle parole ed il carattere delle passioni che risvegliar pretendeansi. Da questi due mezzi combinati dappoi ne risultava una folla di modificazioni possibili nel movimento d' uno stesso *Ritmo*, che altro limite non riconosceva che quello, oltre il quale a distinguerne le proporzioni il nostro orecchio più non si trova capace.

In quanto alla *Melopea* (*a*) che ora ci rimane da osservare riguardo alle parti principali della Musica antica, si può dedurre la varietà che in essa dovea regnare, dal numero de' Generi e de' Modi diversi che le assegnavano, secondo il carattere della Poesia, e dalla libertà di congiungere o dividere in ciascun Genere i differenti Tetracordi, più o meno che questa si adattava all' espressione ed al carattere dell' Aria. Veniva generalmente la *Melopea* degli antichi in due parti divisa. L' una cui diedero il nome di *Mixtis*, cioè *Mistione* o *Temperamento*, per mezzo della quale sapevano mirabilmente o i suo-

(a) Presso gli antichi si chiamava *Melopea* la composizione d'un Canto o d' un' Aria, l'esecuzione della quale veniva poi detta *Melodia* Presso noi la composizione del Canto e l' esecuzione egualmente *Melodia* si appella.

ni fra lor temperare o i Generi dell' armonia o i sistemi de'Modi: l'altra che nominarono *Chretes*, che vale *Uso*, e definivasi da loro per un'effettuazione o riducimento in pratica di essa *Melopea*.

In tre maniere però eseguir si poteva siffatta Melopea. La prima era *Regolare*, e chiamavasi da essi *Agoge*; e questa si otteneva o coll' innalzare le seguenti corde o collo scendere al contrario con cert'ordine regolato e giusto. La seconda era *Avviluppata* e da essi *Annodamento* dicevasi e Grecamente *Ploce*; ed essa era allora quando il suono od il canto faceasi per mezzo di toni *Iperbati*, cioè per due o più toni che quasi sfuggendosi oltrepassavano, come se fossero fra loro annodati o una stessa cosa formassero. La terza maniera era *Varia*, e quasi fosse un giuoco di Scacchi, *Petteia* veniva appellata (*a*); e quella maniera era questa con cui, dopo d'aver conosciuto quali suoni erano a proposito e quali no, e quante volte a questi appigliarsi e da quale incominciare e su quale terminar doveano, onde negli animi degli ascoltanti or questo risvegliare or quell' affetto, questo o quel costume eccitare: quella maniera, dissi, era questa con cui l'armonia loro giugnevano ad effettuare. Se dogliosi affetti con essa moveano, l'abbatti-

(a) Così ancora si nominava da' Greci il loro giuoco degli Scacchi, e la *Petteia* di Musica era infatti una certa combinazione ed ordine di suoni, nell' egual maniera che il giuoco degli Scacchi è un ordine di pezzi o piccole figure di esso giuoco.

mento, la tristezza, il timore, *Melodia Sistaltica* la nominavano, ossia *Melodia Restringente*: che se poi gli spiriti con questa venivano eccitati in guisa che l'animo agitato scorrer potesse liberamente ai contrarj eccessi, *Diastatica* la dicevano, quasi *Seduttrice*, ed ancora *Melodia Distendente*: se infine con essa conciliavano agli ascoltatori quiete e tranquillità, loro componendo gli affetti e gli animi, *Mesa* la chiamavano, cioè *Mezzana* o *Quieta*. Così tutta la diversità degli stati a cui l'animo umano può andare soggetto, facevan eglino da queste tre maniere dipendere interamente.

In siffatta Musica venivano da principio espressi i suoni per quelle parole medesime che nel loro naturale significato direttamente additavano ciò che doveano rappresentare. Ma onde togliere la prolissità di tali vocaboli che al dissopra delle sillabe del testo erano apposte complicatamente, cosicchè confusa non di rado rendeano la parte vocale non meno che l'instrumentale, posero in opera invece le ventiquattro lettere del loro Alfabeto, combinandole in varj modi ed accomodandole alle diverse espressioni. Per ciascun suono due lettere impiegavano, delle quali alcune erano intere e perfette, altre imperfette e rotte. Venivano altre pur anco voltate all'insù, altre all'ingiù; come pure altre a destra, altre a sinistra; e dalla varia collocazione di queste lettere in due maniere poteano esprimersi i suoni, cioè ponendo una di quelle a lato dell'altra od una sopra l'altra. Se vedeasi una a lato dell'altra, la prima di esse additava

il canto vocale, l' altra l' instrumentale; ed egualmente avveniva, se l' una sopra l' altra collocavasi, restando colla superiore segnato il canto, coll' inferiore la corda dello strumento.

Variavano queste lettere in ciascun Genere; cosicchè altre erano proprie del Diatonico, altre del Cromatico ed altre dell' Enarmonico: dal che si scorge che la loro intavolatura contenendo trentasei caratteri o note, vale a dire, diciotto per la Musica vocale ed altrettante per l' instrumentale in ciascuno de' quindici Modi, rapporto ai tre diversi Generi, produceva questa mille e sei cento venti note, delle quali però le principali non erano che novanta (*a*). I lunghi nomi delle corde non essendo poi comodi nè anche per l' uso del Solfeggio, così, onde renderlo più facile, introdussero i quattro monosillabi *Te*, *Ta*, *The*, *Tho*. Il primo de' quali applicavano alla corda più grave di ciascun Tetracordo, gli altri tre procedevano mai sempre di seguito dal grave verso l' acuto.

Le Arie poi che presso gli antichi comunemente si cantavano al suono di qualche strumento, erano composte sopra un dato Modo o Dorio o Frigio o Lidio, vale a dire, aveano per suono fondamentale una data corda della Lira o della Cetra o una data voce del Flauto, colla quale si principiava e si finiva, e

(a) Veggansi le Tavole Greche che Marco Meibomio ha messo alla testa dell' Opera d' Alipio.

e nella quale spesso si ritornava nel giro della modulazione. Venivano queste ristrette entro un determinato numero di suoni; e ciascun suono s' intonava sempre egualmente, cioè o con una semplicità continuata e senza alcun ornamento; o se questo ammettevasi, era fisso ed invariabile per ciascuno de' suoni a' quali si applicava. In somma non si partiva giammai questa Musica dalla rigorosa osservanza di quelle regole che da' gravi Maestri venivano prescritte, specialmente da' Filosofi e da' Legislatori, per lo più Poeti e Musici; cosicchè era delitto il comporre ad arbitrio le arie od il cangiarne il tono, sì riguardo all'Armonia come alla Cadenza; anzi scrupolosamente si conservava a ciascuna d' esse il tono o il carattere proprio. Questa rigorosa osservanza veniva poi da' Greci chiamata *Nomo*, cioè *Legge*, perchè appunto a' compositori ed agli esecutori servir dovea di legge impreteribile e di modello su cui regolare la loro Musica.

Quantunque tali *Nomi* o *Arie* che dir le vogliamo, molte fossero, era nondimeno ciascuna con un proprio nome contraddistinta, tratto o da' popoli che le usavano, come il *Nomo Eolide*, il *Nomo Collobide*; o da chi le avea trovate, come il *Nomo Cepione*, il *Nomo Jerace*; o dagli argomenti, come il *Nomo Pythico*, il *Nomo Comico*; o da Ritmi, come il *Nomo Dattilico*, il *Nomo Jambico*; o dal loro Modo, come il *Nomo Hypatoide* o *Grave*, il *Nomo Netoide* o *Acuto*; o da simili circostanze.

Quegli che il primo ritrovò il *Nomo*, fu un Grisote-

mide di Creta; ma non venne a perfezione condotto che da Terpandro figlio di Derdeneo. Fu questi quel valoroso Poeta e Musico che ottenne quattro volte il premio ne' Giuochi Pithici e il primo che il riportasse ne'Giuochi Carniensi istituiti in Lacedemone nella vigesima sesta Olimpiade: e qusti fu quegli che il *Nomo* perfezionò non solo, ma che otto pure ne rinvenne che furono: 1.° Il *Terpandro* che così da se nominò: 2.° Il *Cépione* che appellò da un suo discepolo di tal nome, il quale si era segnalato nell' Arie per la Cetra e pel Flauto: 3.° L'*Eolio*: 4.° il *Beozio*; e questi due furono così chiamati da' popoli ond' era egli oriundo, perciocchè volevano alcuni che il di lui casato scendesse da Cuma di Eolia ed altri da Arna di Beozia: 5.° L' *Orthio* che a Pallade apparteneva, come scrive Esichio, e d' altro in questo non si trattava che di materia di guerra; ed era un'Aria, giusta il parere d' Eustazio e del grande Omero, in cui tanto elevata aggiravasi la modulazione e siffattamente il Ritmo di vivacità era ripieno, che fatta a bella posta sembrava per risvegliare ne' combattenti un insolito ardore ed un marziale coraggio. Vogliono Polluce e Suida che prendesse la di lui denominazione dal Ritmo Orthio, il quale avea dodici tempi, cioè cinque d' elevazione e sette di posizione: ma è più probabile che un tal Nomo venisse così chiamato perchè era robusto e sonoro; e perchè spesse fiate appellarono i Greci *Orthio* che d' ordinario significa *Ritto*, ciò che *Sonoro* viene da' Musici nominato: 6.° Il *Trocheo* così detto da' piedi che abbisognavano al verso, ond'

essere cantato a tal Nomo che avea molto del bellicoso; e gli antichi di questo pur anco usavano con la Tromba, ond'animare i soldati: 7.° L'*Oxys*, che vale *Acuto*; questo prendeva il nome da' Modi; e si suonava in un tono de'più acuti, cioè a dire, o sul Modo Lidio o in qualch'altro de' superiori; dal che ne risultava la proprietà di suscitare le passioni dell'animo: 8.° Il *Tetraedio*, cioè *Quaternario*, che lo Scaligero attesta che nominavasi in tal guisa per essere composto di quattro Nomi, che erano il *Terpandro*, il *Cepione*, l'*Eolio* ed il *Beozio.*

Inventori de' *Nomi*, dopo Terpandro, furono pur anco Arione di Mettina, Periclito di Lesbo, Jagnide di Celene, Olimpo Primo di Misia, Olimpo Secondo di Frigia, Jerace, Clona, Sacada, Polinesto e tant'altri antichi Greci, eccellenti Poeti e Musici, i quali tutti studiaronsi per rinvenir quelle Arie che veramente fossero convenienti alle diverse circostanze, affinchè, o s'avessero ad esprimere cose lamentevoli o liete, queste venissero cantate con una determinata Armonia, con stabiliti Ritmi, Versi e Percosse; ancorchè tali Modi, Ritmi, Concerti e Percosse fossero in ogni sorta di Melodie variati; mentre altro scopo non aveano che di significare i buoni costumi.

Su tali principj misurata costantemente la Musica in particolare riusciva così semplice, nobile e grave, che in virtù della concorde armonia per tal modo insinuavasi ne' cuori, che addiveniva capace di sottomettere le tumultuose passioni all'abbandonata ragione, e di comporre con dolci vincoli e forti

gli

gli uomini in società. Polibio (*a*) afferma che non altro che la Musica fu capace di raddolcire i costumi feroci degli Arcadi e di rallegrare coll' esercizio della medesima il loro carattere tetro e malinconico. Riferisce Ateneo che ne' primitivi tempi le leggi tutte divine e umane, le ammonizioni e l' esortazioni, la vita e le gesta degli Eroi, i fasti della Nazione, la Storia ec., tutto scrivevasi in versi, e pubblicamente cantavasi da un numeroso Coro fra il lieto concento de' musicali strumenti. Tale in somma e tanta era la potenza della Musica antica, che altro mezzo più efficace sembrava non esservi di quella, onde imprimere nell'animo degli uomini in un colla perfetta cognizione de' loro doveri i sodi principj pur anco d' una buona morale.

La grande stima infatti che della Musica aveano gli antichi, era proporzionata alla potenza ed agli effetti sorprendenti che alla medesima attribuivano. Se v' era alcuno d' austeri costumi, colla Musica siffattamente il raddolcivano, che si rendea più mite ed affabile. Se taluno indocile mostravasi, colla Musica l' assoggettavano per modo che più capace il rendeano di disciplina. Se finalmente in orribili guerre si trovavano avvolti, colla Musica il coraggio non solo, ma tutto l' ardor marziale risvegliavano nel cuore de' combattenti. Giusta il parere di Plutarco, cosa non havvi più atta della Musica ad

(a) Lib. 4. pag. 289.

eccitare in qualunque stagione gli animi a tutti gli atti di virtù, e specialmente a fronte de' pericoli della guerra. E Quintiliano stesso attribuisce in gran parte l' animoso coraggio delle Romane Legioni al possente effetto che in mezzo a quelle faceva il suono de' Corni e delle Trombe guerriere (*a*). Dione Crisostomo e tant' altri autori ci riferiscono, che Timoteo risvegliando un giorno l' armonia di un tono guerriero alla presenza del Grande Alessandro, questo Monarca corse in un baleno ad impugnare le armi. Un fatto consimile ci narra Plutarco del sonatore di Flauto Antigenide, il quale in un banchetto pose in tanta e tale agitazione gli spiriti marziali dello stesso Monarca, che essendosi questi alzato da mensa, come se fosse furibondo, ricorse all' armi e siffattamente confuse lo strepito di queste con quello del suono, che poco mancò che non s' avventasse furioso sovra de' convitati. L' antichità la più rimota in somma ci offre fatti i più sorprendenti operati per la Musica e principalmente nel ridonar la salute a' corpi infermi; come appunto il dottissimo Boerhaave ce ne assicura (*b*).

(a) *Duces maximos et fidibus et tibiis cecinisse traditum, et exercitus Lacedaemoniorum accensos modis. Quid autem aliud in nostris Legionibus cornua et tubae faciunt? Quorum concentus, quanto est vehementior, tanto Romana in bellis gloria caeteris praestat.* Quintil. Lib. I. cap. 10.

(b) *Lib. Impet. faciens pag. 362. num. 412.*

Che se poi si ricorra presso gli Ebrei che i primi furono a coltivar questa scienza, troveremo di più che presso questi la Musica era sì maravigliosa e sublime che i Salmi loro ottimamente cantati e dalla loro soavissima Musica accompagnati traevano al tempio l'Ebrea Nazione, ed erano fin presso gli stranieri di tale incanto che i Babilonesi importunavano i prigionieri Israeliti loro dicendo: *Hymnum cantate nobis de canticis Sion.* Era una Musica adattata alla sovrana Maestà di quel Dio che n'era il principale oggetto, e Musica tale ch'era capace d'operare portenti (*a*).

Se non che per ottenere una giusta idea del vero uso della Musica presso gli Ebrei, giova riflettere che di questa non ad altro servivansi che a tributare affettuosamente un ben giusto e continuato omaggio d'adorazioni e lodi alla Suprema Maestà di quel Dio che l'Universo intero tratto avea dal nulla, e che soavemente il governa e fortemente il regge. Conoscevano essi che ben a ragione pretender poteva Id-

(a) Indubitati esempj ci somministra la Sacra Storia, che bastantemente comprovano la potenza della Musica Ebrea. Il Re Saulle, al dolce suono d'uno strumento delicatamente toccato dal peritissimo Davidde, placava i trasporti di quel furore che l'agitava, e una perfetta calma ridonava all'animo pria furibondo e commosso. *Lib. I. Reg. Cap. XVI. ver. 23.*. Egli è certo altresì, che Eliseo ed altri Profeti all'armonico concento d'una grave sonata, calmati perfettamente gli animi loro agitati, capaci si rendeano a ricevere le divine impressioni dello Spirito Santo..

dio dalle sue creature quanto di meglio aveano, in tributo nelle loro preghiere; e null' altra quindi riputando fra essi cosa migliore della Musica in fuori, di questa appunto si servivano, come più atta ad esprimere i loro voti, le loro preci ed acconciamente le lodi del lor Signore.

Per lungo volger d'anni coltivata mai sempre su tali riflessi la Musica, crebbe l'uso di questa a dismisura presso gli Ebrei, ed in que' tempi principalmente in cui vivea Davidde; e crebbe tanto più al vedere ch'era mente del Santo Re che un numero sterminato di Professori s' impiegassero all' uso delle Sacre Funzioni non meno che per suo trattenimento nella Corte: nè per altro oggetto introdusse egli un' incredibile moltitudine di Professori all' uso di queste Sacre Funzioni (*a*), se non perchè saggiamente conosceva che la Musica e null' altro accrescere maggiormente potea il fasto e conciliare mirabilmente la dovuta venerazione alla loro misteriosissima Liturgia. Dopo l'ardue cure e le serie occupazioni della Corona e del Regno, il Re Profeta quasi tutto il tempo della

(a) Quattro mila fra Suonatori, Cantanti e Maestri erano in tutto coloro che servivano al Tabernacolo ed al Tempio. *Paralip. I. Cap. 23. ver. 5.* Erano divisi tutti i Suonatori e Cantanti in ventiquattro classi: ed ogni classe avea i proprj strumenti particolari Ad ogni classe poi presedevano dodici Maestri che insegnavano indifferentemente a suonare gli strumenti usati dalle rispettive classi, e componevano quelle sonate e cantate che si accompagnavano co' loro proprj strumenti.

sua vita impiegava in musicali armoniosi concenti; ed i Leviti stessi, istrutti già da esperti Maestri e da una lunga e continuata esperienza addottrinati, erano in gran numero destinati a succedere da Padre in Figlio nello stesso solo esercizio. Dalla quantità eziandio degli Strumenti che praticavano (*a*), certamente dedur si può quanto fosse presso loro la Musica in uso, di cui erano si amanti che quasi allo studio della medesima tutto il tempo della lor vita soleano impiegare.

Sì grande quindi e tanta era l'idea che gli antichi tutti concepita aveano della Musica, e tant'oltre portata aveano d'impararla la necessità, che lo studio della medesima veniva riguardato come cosa a tutti essenziale, per modo che il primo scopo formava dell'educazione della Gioventù che agli stessi Profes-

(a) Un copioso numero di varj musicali strumenti da corda, da fiato e da percossa, eravi infatti presso gli Ebrei. Per strumenti da corda aveano i nominati *Nebel*, *Neghinoth*, *Cithara*, *Psalterim*, *Kinnor*, *Symphonia*, *Hasur*, *Sambuca*, *Minnim*, *Mnanaim* Per que' da fiato *Hugab*, *Keren*, *Scophar*, *Chazozerod*, *Masrochita*, *Machalad*, *Chalil*. Per quelli da percossa *Tuph*, *Zalzelim*, *Shalishim*, *Mazolothaim*; resi nella Volgata per *Tympana*, *Cymbala*, *Sistra* e *Tintinnabula*. Aveano inoltre altri strumenti appellati *Hashemini!* *Shegaion*, *Nehilod*, *Shoshanim*, *Guttih*, *Almod*, *Mistam*, *Aieledhaschachar*, *Jonad-Elemrechokim*, *Higaion*, *Maskil*. *Al-tashet*; de' quali però s'ignora la classe a cui appartenevano. Veggasi la descrizione de' musicali strumenti degli antichi Ebrei nell'Opera del Rabbino Abramo Aria, intitolata *Schilte Haggiborim*.

sori di quest' Arte sì maravigliosa e grande avvedutamente affidavasi, come più capaci d'ogn'altro ad istillar dolcemente ne' giovanetti cuori quelle ottime e soavi massime che render doveano più amabile la virtù. L' ignoranza delle altre scienze od arti loro non recava vergogna o danno; ma era bensì presso loro non ordinario difetto il non saper suonare qualche Strumento e il non poterlo eseguire all' uopo (*a*). Un uomo da nulla in somma, uno sciocco, un ignorante, un uomo di pessimo gusto dagli antichi veniva comunemente chiamato *alienus a studio musices.*

Ma pochi erano quelli che andassero da tale ignominia infamati: giacchè gli antichi altra occupazione non conoscevano più necessaria e dilettevole che l' applicazione alla Musica. E tale di questa era poi l' uso presso costoro, che non v' era spettacolo alcuno, dove la Musica non avesse il suo luogo particolare; e perfino i Conviti, le Nozze ed i Funerali erano quasi sempre accompagnati da qualche armonico concento adattato alle diverse circostanze. Non cessarono giammai Platone ed Aristotele di raccomandare in ogni tempo ad ognuno della Musica lo studio e d' esaltarne il merito; ed a tali suggerimen-

---

(a) Narrasi di Temistocle, che seduto ad un lauto convito ed in mezzo alla comune allegrezza, eccitato a toccar la Lira, onde moltiplicare le gioie del banchetto, ed avendolo ricusato, ebbe a soffrire pubblicamente la taccia d' uom rozzo: *habitus est indoctior.* Così *Cic. Tuscul. quaest. Lib. II.*

ti di buon grado acconsentendo, alcuno forse non v'era, fra la gente colta principalmente, che non sapesse almeno quanto bastava a non passare per ignorante.

Una siffatta Musica era però ben diversa da quella che ora noi abbiamo. Non solamente era essa suscettibile d'un'infinita varietà per lo passaggio di un Modo all'altro, o d'una specie di Ritmo ad un'altra, o per le mutazioni che si praticavano nel Sistema, allorchè la modulazione univa due Tatracordi disgiunti, ovvero ne separava due congiunti; ma principalmente per l'artificioso passaggio d'un Genere all'altro che sorprendentemente serviva a variare la loro Melopea: e questa non solo coll'impiego de' toni del Genere Diatonico, ma coll'uso eziandio de' semitoni nel Cromatico e de' quarti di tono nell'Enarmonico. Abbiamo noi pure ne' musicali strumenti i toni ed i semitoni: ma sono questi tuttavia più ad ostentazione che ad uso de' diversi Generi, non riconoscendosi ne' suddetti una siffatta serie in cui agevole riesca il passaggio d'un Genere all'altro, come in tanti antichi strumenti ne fanno fede i più accreditati Scrittori essersi praticato. Se poi la Musica antica fosse migliore o inferiore della moderna, io mi credo dispensato dal ragionarne: avvegnachè una tal decisione meglio si converebbe ad un'ampia Dissertazione, che a questo breve Discorso Preliminare (*a*). Basti dunque il sapere che gli antichi trovando

(a) La gran questione agitata da circa due secoli a questa parte sopra la Musica degli antichi, cioè, se questi conoscessero

la Musica così vantaggiosa, non lasciarono d'istituir Magistrati, che de' Musici cura avessero, onde promovere una sì bell' arte. Di questa perfino faceansi

---

la finezza del Contrappunto, se la loro Musica fosse eguale o diversa dalla nostra, se migliore o inferiore, non ha ancora avuto fine. Tutti questi dubbiosi contrasti hanno prodotto un' infinità di dispareri tra' più celebri Letterati. Il Kirchero, il Perrault e diversi altri che trattano della Musica antica, ci vogliono far credere che quella fosse unisona. L' Abbate Roussier nella sua Dissertazione pubblicata a Parigi nel 1771. pretende provare che il Canto de' Greci era giusto ed il nostro falso. Il Calmet ancora è persuaso che la nostra Musica sia difettosa, ottima l' antica, e vuole perciò che sia diversa, onde non s' abbia a giudicare che quella pure fosse cattiva. Sorgono poi i moderni Musici, e la nostra ottima ci dipingono ed assai rozza l' antica, e conseguentemente la sostengono differente, onde non si abbia a credere che questa ancora sia stata buona. L' Abbate Metastasio ed il Padre Martini credono ottime e l' una e l' altra; ma sono d' avviso che l' ottimo non è ristretto ad un sol genere, e che poteva benissimo secondo il loro gusto essere ottima una Musica, benchè dalla nostra diversa Il Calmet, il Muratori ed altri eruditi gridano contro alla nostra Musica, ed esaltano la Greca. Ma il dottissimo Martini con saggiezza distingue l'una parte della Musica dall' altra; ed in quanto alla Melodia, non ha punto difficoltà a confessare che la nostra Melodia resta vinta in ricchezza di varietà dalla Greca: ma che questa per altro ceder debba alla moderna Armonia. *Ist. Mus. Tom. I. Dissert. II. pag. 301.* Ma quale ragionevole comparazione, dirò coll' Abbate Metastasio, potrà mai farsi fra oggetti che non si conoscono? Io sono convinto della reale fastosa magnificenza della Musica Ebrea, io non mi credo permesso di dubitar dell' efficacia della Greca, ma non saprei formarmi perciò una giusta idea de' loro diversi Sistemi.

pubbliche gare, e venivano largamente premiati coloro che meglio si distinguevano. Giusta l' opinione de' più accreditati Scrittori, nissun' altra scienza od arte giunse giammai a tanta perfezione presso gli antichi a quanta la Musica: ond' è che agevol cosa fia ad ognuno il formarsene un'idea vasta, maestosa e grande.

Ma piuttosto che dilungarsi più oltre nel lodare una Musica che dagli antichi solamente era conosciuta, meglio sarà l' osservare com' ebbe luogo l' invenzione di quella che a' tempi nostri generalmente si usa. E di questa pure essendomi prefisso di ragionare, ritrovo primieramente che non pochi Autori pretendono che, per essere stata la Musica anch' essa al decadimento soggetta, ed aver corso con tutte le altre scienze egual sorte nelle moltiplici rivoluzioni del Mondo, possiamo noi chiamarci ristoratori non meno che quasi anche, per così dire, della medesima inventori. Le ragioni che prendon essi a bilanciare, onde a' moderni il vanto apporre dell' invenzion di quest' arte, fondate sono su quella povertà da cui scorsero essi oppressa la Musica dal principio dell' Era Cristiana a molti secoli in appresso. Ed a quel tempo infatti in cui a nuova luce quasi rinascere si videro in Europa le scienze, la sola Musica si conosceva appena, ed allora i popoli altra non intendevano che quella del Canto Ecclesiastico, la quale semplice del tutto e quasi nuda trovavasi di quel brillante di cui ornata l' aveano gli antichi. Comunque però sia la cosa, lo stato d' imperfezione in cui

lasciò la Musica Guido d'Arezzo, che di questa presso noi passa pel primo inventore, abbastanza a chiari segni ci addita quello in cui debb'egli averla ritrovata.

L'edace tempo e le fortunose vicende hanno in un punto distrutto quanto gli antichi poteano averci lasciato di modello intorno alla Musica; ed altro a nostra cognizion non pervenne, che oscure e confuse notizie sparse qua e là e da alcuni de' loro Scrittori a noi tramandate, le quali ad istupirci atte sono piuttosto che ad istruirci.

Di tanti strumenti che vennero anticamente inventati, si è perduto l'uso, e della maggior parte più non conosciamo che il nome appena. Questi cedettero però il luogo a que'molti che formano ora una parte essenziale della nostra Musica, da' moderni inventati ed a quel grado di perfezione a poco a poco portati che in essi oggi giorno ammiriamo.

Distrutto il Romano Impero, si perdettero affatto gli Organi Idraulici, avuti tanto dagli antichi in pregio: e i primi Organi animati co' mantici vennero nelle Chiese introdotti circa la metà del settimo secolo sotto il Pontefice Vitaliano, che li giudicò opportuni per l'accompagnamento del Canto Ecclesiastico: e questi in altro non consistevano che in un sol giuoco di canne, ciascuna delle quali rendea un sol tono. Alla metà dell'ottavo secolo poi comparvero Organi di più artificiosa costruzione formati: ed uno di più giuochi composto fu inviato al Re Pipino in

dono dall' Imperatore Costantino l' anno 757. (*a*). Il Cembalo venne inventato al principio dell' undecimo secolo da Guido d' Arezzo: ma alla sua perfezione non giunse che verso la fine del decimo quinto secolo; e tal lo ridusse l' ingegnoso Niccolò Vicentino (*b*): e perfezionandosi questo strumento, ebbe pur campo di meglio riformarsi in gran parte anche l'Organo.

Hanno fuor d' ogni dubbio i moderni tutto il vanto dell' invenzione d' ogni strumento da Arco, non trovandosi in niun conto questi dagli antichi Scrittori rammemorati; nè puossi diversamente congetturare, tutti eziandio scorrendo i monumenti antichi: ond' è che a ragione persuader ci possiamo che la Musica, quale ora la riconosciamo, sia un' arte che i moderni furono costretti d' inventare; motivo per cui sì lentamente pervenne alla sua perfezione.

E chi mai può, a vero dire, ignorare da quali miserabili principj l' origin sua traesse nella sua invenzione la nostra Musica? Tanto da' tempi di San Pietro era dal suo bello degenerata l' antica Musica Greca, che l' armonia tutta non consisteva in altro che nel solo Genere Diatonico; ed eransi a tal segno posti in obblio i Generi Cromatico ed Enarmonico, che quest' ultimo, come Plutarco ci attesta,

---

(a) Gest. Franc. lib. 4. c. 113.

(b) Di ciò ci assicura Giambattista Dioni nel suo Libro della Musica.

presso alcuni passava per favoloso. I primi Fedeli che nelle Chiese introdussero la Musica ad uso delle sacre Funzioni, di questa servendosi siccome l'aveano ritrovata, la ridussero ancor più meschina, privandola interamente del Ritmo e del Metro, allora quando dalla poesia colla quale andava intimamente collegata, la trasportarono alla prosa de sacri libri.

Circa l'anno 130. dell' Era Cristiana diverse mutazioni si fecero e riduzioni nei Modi della Musica profana dal celebre Matematico Claudio Tolomeo, le quali di molto agevolarono il passaggio da un Modo all'altro per certi intervalli consonanti ed alla intonazione più facili. Dopo qualche tempo, Severino Boezio fece pure a quella altre mutazioni; e dove prima gl'intervalli procedevano dall'acuto al grave, stabilì che proceder dovessero dal grave all'acuto.

I Modi però che usavansi nella Musica profana, non venivano egualmente permessi da' Musici Ecclesiastici; e il Canto loro a que' tempi era più naturale che artificioso. Ma circa l'anno 370. l'Arcivescovo di Milano Sant' Ambrogio, ben conoscendo che dovea l'Altissimo onorarsi col maggior decoro che possibile fosse, rese il Canto Ecclesiastico più maestoso e più elevato di quello che non era il Romano; e per ottenerne il bramato effetto, prescelse quattro Toni, cioè il Dorio, il Frigio, il Lidio ed il Missolidio; ai quali cangiato l'antico nome, diede quelli di Primo, Secondo, Terzo e Quarto. Di ciò non pago, volle che in Occidente pure, sic-

siccome nelle Chiese d'Oriente praticar soleasi, s'introducesse l'uso di cantare i Salmi, come appunto Sant' Agostino (*a*) ce ne assicura.

Continuarono per qualche tempo anche i Latini a segnare la Musica alla maniera de' Greci, e con gli stessi caratteri: ma non potendo questi facilmente ritenersi, attesa la loro variata figura, introdussero ingegnosamente le prime quindici lettere del proprio Alfabeto onde indicare le corde del loro Sistema; e dove prima servivansi i Greci di due lettere, l'una per indicare il canto, l'altra per indicare la corda, d'una sola vollero servirsi i Latini, dell'altra invece sostituirono una linea, colla quale indicavano il Tono che ritener si dovea nel Canto.

Così forse per lunga pezza rimasto sarebbe il Sistema Musico, se circa l'anno 594. il Pontefice S. Gregorio Magno riformato di molto non lo avesse. Intendeva ben Egli, siccome ottimo e profondo conoscitor della Musica, che i suoni indicati per le lettere successive, dopo le prime sette, altro non erano che una ripetizione de' primi sette suoni, ma però un'ottava più alti: onde ridusse tutti questi caratteri alle prime sette lettere dell' Alfabeto soltanto: e per distinguere quindi i suoni gravi dagli acuti, segnò i primi sette con lettere Majuscole, e gli altri con lettere minuscole; e in simil guisa tolse quella superfluità di caratteri che alla confusione piuttosto

(a) August. Confess. IX. c. VII.

servivano che alla necessità. Perfezionò quindi in gran parte il Sistema Musico, ed instituì una nuova Scola di Canto che venne comunemente preferito all' Ambrosiano.

Dopo tutti questi cambiamenti, si tentò da molti Periti dell' Arte Musica che fiorirono nell' ottavo e nono secolo, di presentare all' occhio in diverse maniere i differenti gradi di elevazione e abbassamento de' suoni, secondo che il Canto esigeva (*a*). Nel decimo secolo furono introdotte alcune regole per unire il Canto di diverse parti dal celebre Dunstano Inglese, Vescovo di Canterbury; e nell' anno mille fu pur anco dal Vescovo Roberto migliorata quella sorta di Canto che si usa da' Sacerdoti (*b*). Ma finalmente sorse Guido d' Arezzo, Monaco di S. Benedetto, padre e riformatore della Musica. Questi fu quegli che, nato essendo per la Musica ed al principio dell' undecimo secolo già in questa peritissimo (*c*), tutto il Sistema Musico rifuse; inventò di-

(a) In varj libri ad uso di Coro dell' ottavo e nono secolo si veggono indicati i suoni della voce per diversi punti disposti sopra e sotto d'una linea ed in diversa distanza: oltre altre maniere di note musicali che in que' tempi usaronsi. Di questi antichi frammenti ne sono ancora rapportati dal P. Kircher, da esso ritrovati nella Biblioteca di S. Salvatore in Messina.

(b) Così scrive il Platina nelle vite de' Papi

(c) Discordano gli Scrittori sull' epoca in cui fiorì Guido d' Arezzo: ma, rilevandosi che il suo Micrologo fu compito nell' età di 34 anni sotto il Pontefice Giovanni XIX., e vivendo egli ancora a' tempi dell' Imperatore Arrigo III., pare che fiorisse dal 1010. sino al 1050. circa.

versi strumenti; ed ideò un' infinità di segni particolari, i quali perfezionati col progresso del tempo, a noi sono giunti sotto il nome di Note, e sono omai la lingua musicale di tutta l' Europa.

Ma qui non si ristette l' ammirabile ingegno di Guido, onde ridurre la Musica alla maggior perfezione. Preso egli ad esaminar seriamente il Sistema de' Greci e de' Latini, conobbe primieramente che la Musica andar non dovea ristretta fra i soli limiti della Doppia ottava; ma che esser potea suscettibile d' una maggiore estensione. Giudicò pertanto d' accrescere quattro corde al di sopra delle altre nell'acuto, ed una al di sotto di tutte più grave. Con siffatto accrescimento non solo ordinò la sua Scala secondo l' ordine naturale, ma questa divise pur anche in varj Esacordi, che sette di numero ideò. Indi ben conoscendo che l' umana voce non potea facilmente intonare tre Toni interi di seguito, ma che anzi dopo due toni necessario parea al riposo un Semitono; in tal guisa i suddetti Esacordi dispose che nel mezzo di ciascuno sempre cadesse un Semitono; e così in due Semitoni divise l' intervallo del Tono intero che cadeva tra *A* e *B*, onde di questo prevalersi, quando esigevalo la modulazione. Per indicare poi quando accadeva l' intervallo del mezzo tono tra *A* e *B*, aggiunse a *B* un segno particolare; e siccome il suono di questo *B* per tale cambiamento più dolce addiveniva e più molle, così nominò questo segno *B molle*. Quando poi il *B* esser dovea considerato nell' ordine naturale della Scala, attesa la durezza di questo a motivo

de' tre toni consecutivi, allora chiamollo *B duro* o *B quadro*: e per sì fatta maniera fu il suo Sistema a tal perfezione ridotto, che dal suono più grave al più acuto abbracciava un ordine di ventidue corde, cioè di venti Diatoniche e due accidentalmente abbassate d'un Semitono per mezzo del *B molle*.

Per segnar quindi i diversi gradi d'elevazione o di abbassamento delle voci, studiossi di tirare sopra la carta, a guisa delle corde tese sopra gli strumenti, diverse linee lunghe, parallele ed orizzontali, sopra le quali con diversi punti per gradazione da linea a linea esprimere si potessero tutti gl' intervalli del suo Sistema. S' accorse però che questa quantità di linee confondea di molto l'occhio, e che le denominazioni de' Greci e de' Latini tutt'ora in uso a' suoi tempi onde esprimere le intonazioni, non si uniformavano col suo nuovo Sistema. Ricolmo egli pertanto di quelle vaste cognizioni che nella Musica Arte possedeva profondamente, fatto Prefetto del Coro nel Monastero della Pomposa nel Ducato di Ferrara circa il 1024., di moderare studiossi una tal confusione col fissare cinque righe soltanto, collocando gl' indicati punti nelle righe non meno che negli spazj fra esse interposti; e nello stesso tempo diede pur anche il nome conveniente a' suoni, adattando a ciascuno de' suoi Esacordi sei sillabe che trasse dalla prima strofa dell' Inno di S. Giovanni, composto da Paolo Diacono, cioè *Ut queant &c.* le quali sono *Ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la.* Onde determinare però più precisamente qual suono ognuno di questi punti rappresentava, trovandosi in diversa maniera

niera congiunti i suoi Esacordi, unì alle suddette sillabe le sei prime lettere dell'Alfabeto Latino; al disotto delle quali aggiugnendo il *Gamma* dell' Alfabeto Greco, di questo si servì per dare il nome di *Gamma* a tutta la Scala Diatonica e ad introdurre la settima lettera che occorreva in tale Scala. E siccome ogni lettera non sempre rappresentava la medesima sillaba, ma indifferentemente quella che esigeva l' ordine degli Esacordi; nacquero quindi quelle espressioni, colle quali pronunciasi l' Alfabeto Musicale, cioè *A la mi re*, *B mi*, *C sol fa ut*, *D la sol re*, *E la mi*, *F fa ut*, *G sol re ut*; e colle quali si nominano i suoni del nostro Sistema Musicale.

Tutti li sette Esacordi a tre deduzioni egli poi ridusse, e per indicarle vi destinò le tre lettere *C*, *F*, *G*, facendo cadere due Esacordi sotto la lettera *C*, due sotto la lettera *F* e tre sotto la lettera *G*. Ogni deduzione formando inoltre un' ordinata progressione delle sei sillabe che significavano le sei corde dell' Esacordo, e servendo così una sola lettera a dare il nome a più suoni, appellò queste tre lettere *Chiavi*, poichè a guisa d' una chiave che apre, aprivano esse pure l' intelligenza de' suoni. Queste sono le lettere stesse che a noi pervennero sotto il nome di *Chiavi*, ma difformate non poco dalla originaria loro figura. Dalla divisione succennata tra *A* e *B*, fatta da Guido, per cui s' introdusse nella Musica il *B molle* ed il *B quadro*, origin trasse la denominazione delle tre proprietà del Canto Ecclesiastico, cioè di *Natura*, per *B molle* e per *B quadro*. Poco in proporzione avrebbe

di luce acquistato la Musica, se di ciò solo pago fosse stato un sì grand'uomo; ma venne da questi la Musica singolarmente nobilitata, perfezionato avendo in gran parte anche il Contrappunto.

Siffatti ingegnosi ritrovamenti che maggior lustro accrebbero e forza alla nostra Musica, incoraggirono sommamente ed illuminarono que' Musici che il seguirono dappoi; i quali in varie forme dilatarono mirabilmente ed accrebbero il Musicale Sistema. Fino dal 1330. circa si proseguì nondimeno a segnar con tal metodo il Contrappunto: quando il Dottore e Canonico di Parigi, Giovanni Meurs, seriamente prendendo ad esaminare le suddette invenzioni, le perfezionò sommamente; e siccome le Note dal Guido inventate non erano che certi punti, co' quali indicavansi i diversi gradi d'elevazione e di abbassamento dei Toni, ma senza però un determinato valore, regolati essendo a misura piuttosto della lunghezza o brevità delle sillabe sulle quali veniva il canto eseguito: così Meurs diede a tali punti una differente figura, onde non solo notificare i suoni secondo il loro grado, ma anche additare i rapporti della rispettiva durata che aver doveano tra loro. Inventò egli pertanto otto Figure Musicali, che nominò *Massima*, *Lunga*, *Breve*, *Semibreve*, *Minima*, *Semiminima*, *Fusa* e *Semifusa* (*a*), determi-

---

(a) La *Fusa* fu da altri dopo Meurs nominata *Croma*, e la *Semifusa*, *Semicroma*; ed a queste figure aggiunsero ancora la *Biscroma* e la *Quarticroma*.

nando colla *Massima* una durata di otto battute, di quattro colla *Lunga*, di due colla *Breve*, e così delle altre diminuendo successivamente la metà della durata.

A queste figure che additavano i suoni da esprimersi sotto una certa misura di tempo, aggiunse egli altri differenti segni a quelle corrispondenti, i quali posti al lor luogo, indicavano il suono ommesso, e quella determinata misura di tempo che passar doveasi sotto silenzio. Chiamò quindi siffatti segni *Tempi d'aspetto*, ossia *Pause* e *Respiri*; indi introdusse tanti diversi tempi e legature e punti e tant'altre finezze: cose tutte che servirono a sempre più perfezionare il Musico Sistema.

Tutta l'armonia della nostra Musica consistendo nel Contrappunto, questo pure a gran passi perfezionossi; e per arricchire la modulazione che lo governa, s'introdussero le Corde Cromatiche intermedie alle Diatoniche circa l'anno 1353. (*a*); e servendo queste a dividere in due parti il tono, furono chiamate *Diesis*, dalla parola Greca che significa *Divisione*. Consta il Contrappunto di più parti: ed ammettendo queste una maggiore estensione di quella che ne porta una sola, fu fissato perciò il Sistema alle quattro ottave; della quale estensione è generalmente la Tastatura de' Cembali e degli Organi di qualche antichità.

(a) Hist. de la Musiq. par M.r Blainville.

Facilitata così l'operazione non solo onde poter modulare sopra qualunque nota, scelta per fondamentale, e trasportare tutti gl'intervalli con rapporti convenienti, ma anche per collocare le quattro parti nella più perfetta distribuzione, sembrava che non s'avesse a bramare di più nel Musicale Sistema. Questo nulladimeno col progresso del tempo venne notabilmente accresciuto d'una quantità di corde, tanto nel basso quanto nell'acuto, e in varie guise di molto migliorato.

Vollero i Francesi facilitare il Solfeggio; e per averne l'ideato intento, diedero una fissa denominazione alla settima nota della Scala naturale, coll'introdurre la sillaba *Si*, che si pretende inventata a questo effetto da M.r Lemaire nel 1620.; e gl'Italiani poi conoscendo che la sillaba *Ut* era piuttosto sorda per l'uso del Solfeggio, a questa sostituirono il *Do*, che dicesi esser venuto dal *To* de' Greci.

Ma riformandosi un tale Sistema in diversi tempi e da tanti Periti, i quali avendo solo riguardo allo stato in cui lo rendeano, senza quello prevedere a cui giugner potea dappoi, stabilirono nuove regole, non si fece che moltiplicare le espressioni all'infinito, onde la complicazione della Musica negli ultimi passati secoli rendeva molto difficile l'esecuzione, non ostante che i movimenti fossero assai più semplici di quelli che in oggi sono in uso. Le maggiori difficoltà procedevano: 1.° Per i diversi segni che si aggiugnevano alla chiave per determinare il valore d'alcune note rapporto ad altre, e

che si chiamavano *Modi* e *Prolazioni*; ond'è che la *Massima* alle volte valeva tre *Lunghe*, ed alle volte non ne valeva che due; ed egualmente la *Lunga* rapporto alla *Breve*, secondo che il *Modo* era perfetto od imperfetto, maggiore o minore; e così succedeva della *Breve* rapporto alla *Semibreve* ed alla *Minima*, e ciò dipendeva dalla *Prolazione*, oltre le eccezioni che questi ancora ammettevano. 2.° Per le diverse maniere di collocare il *Punto* vicino alle note, le quali crescevano o diminuivano nel valore, secondo che queste erano seguite da altre di eguale o differente valore, e secondo che il *Punto* era situato alla destra o alla sinistra o tra due note, ed in tant'altre maniere: onde chiamavasi *Punto di Perfezione*, d'*Imperfezione*, di *Divisione*, d'*Alterazione*, di *Traslazione ec.* 3.° Per lo diverso valore che in certi casi prendevano alcune note, secondo che aveano la coda alla dritta o alla sinistra, ascendente o discendente, e secondo un numero infinito di regole, che non tenue imbarazzo apportavano all'esecuzione. Si è finalmente anche questa del tutto facilitata coll'annullare affatto le anzidette variazioni; e l'invenzione che ebbe luogo verso la fine del secolo passato di dividere le misure fra due linee, fu per questa la più vantaggiosa scoperta. Tutte le note non sono al presente considerate che pel loro intrinseco valore secondo la figura che rappresentano; e la *Massima*, la *Lunga* e la *Breve* sono inutili addivenute dopo la divisione delle misure. Il *Punto* presso la nota venne determinato a valere soltanto la metà di quella nota che lo

precede, e le code delle note, in qualunque maniera siano poste, hanno sempre presso noi lo stesso significato. Così si sono ridotti tutti i caratteri musicali a quella tanto chiara intelligenza alla quale ora li riconosciamo collocati, e che servono sorprendentemente a facilitare la maravigliosa esecuzione della più artificiosa Musica de' nostri giorni. In somma l'armonia nata come per azzardo, e che per lungo tempo non ebbe che regole insufficienti, stabilite per l'orecchio e confermate per l'uso, fu ridotta a regole costanti; ed in quest' ultimo secolo fece la Musica voli sì rapidi e sì prodigiosi per cui il moderno Sistema non solo è stato disteso alle cinque ottave, come si è il Cembalo Piano-Forte, ma non ha più nè riconosce altri limiti che il capriccio ingegnoso de' dotti Compositori.

Se questa nostra Musica poi non è capace, come l'antica, d' operare que'grandi portenti da tanti Storici riferiti, a segno di farci dubitare della verità di que' fatti, quantunque attestati da' più gravi Filosofi dell' antichità; ella è però atta del pari ad aumentar l' allegrezza nelle prosperità, a mitigare il dolore nelle afflizioni e il peso alleggerire delle proprie fatiche. Veggiamo infatti gli artieri tutti prevalersi d' un così dolce artifizio, e qualsivoglia Canto lor fa porre in obblio il tedio del lungo faticare. Veggiamo pure, mercè di questo, la stanchezza alleviarsi ne' disastrosi viaggi ai Pellegrini, e perfino scemarsi l' orror del carcere a' Prigionieri. Che dirassi poi del Ballerino il quale vien sostenato dalla sola Musica? e sovente

veggiamo che alcuni veglian ballando le intere notti, senza accorgersi che si affaticano. Prova non minore sollievo nella marcia il Soldato per essere questa accompagnata coll' armonico concento di lieti e sonori strumenti, per cui la musicale cadenza lo porta naturalmente a movere i passi con un cert' ordine regolato ed uniforme. Sorprendenti effetti opera ancora questa nostra Musica per la guarigione di varie infermità; e la Storia moderna ce ne somministra non pochi esempj. M.r Bourdelot racconta che un Medico suo amico avea risanata una femmina divenuta pazza per la volubilità d'un amante, introducendo secretamente nella sua stanza alcuni Musici che tre volte al giorno cantavano arie adattate al proprio suo stato. Lo stesso Autore di più ci narra che un Organista trovandosi in un violento delirio, fu calmato in breve tempo per mezzo d'un Concerto che alcuni suoi amici eseguirono in sua casa (*a*). Willhiam Albrecht dice d' aver guarito egli medesimo colla Musica un ammalato malinconico che avea provato inutilmente ogni sorta di rimedj (*b*). M.r Desault, Medico di Bordò, crede che la Musica sia utilissima per la tisichezza (*c*); ed il Cardano, il Baglivi, il Geoffroy e tant' altri Autori la giudicano poi pel rimedio specifico contro la morsicatura della Tarantola. Sostiene l' Inglese Mead che

(a) Histoir. de la Musiq Chap. III. pag. 48.
(b) *De effectu Music.* §. 314.
(c) Dissert. sur la Phtisie.

il veleno della Tarantola cagioni una straordinaria fermentazione nella massa del fluido arterioso, per cui alterata la crasi e tessitura di questo, ne avvenga un cangiamento nella coerenza di tutte le sue parti; ed i globetti acquistino un'azione irregolare, attaccandosene alcuni insieme e componendo piccioli viluppi. Tutto questo riduce il sangue ad una specie di coagulazione; ed essendo il moto muscolare una contrazione delle fibre prodotta dai fluidi arteriosi che fanno un'effervescenza nel succo nervoso, il quale per mezzo delle vibrazioni e del tremore passa nel muscolo, quindi è che la Musica è ottimo rimedio onde ridurre ogni cosa nel primiero suo tono. Imperciocchè le replicate percussioni dell'aria dalla Musica prodotte scuotono le fibre delle membrane dell'orecchio, le quali comunicano i lor tremori a quelle del cervello, e per mezzo di siffatte continue scosse e vibrazioni si rompe la coerenza delle parti del sangue, e ne viene impedita la coagulazione. Ma checchè dicasi da' critici, sono però tutti d'accordo gli Autori che, tanto in questo quanto in ogn'altro morbo, in cui v'abbisogni lo scotimento regolato de' nervi e delle fibre, la sola Musica sia quell'opportuno rimedio che a sì prodigiose guarigioni serva mirabilmente.

La Musica finalmente è utile come semplice trattenimento, che ci procura una delle più dolci ricreazioni; ed a titolo d'esercizio ancora, col quale mitigando le cure dell'animo, ci disponiamo in miglior modo all'esecuzione delle cose più importanti.

E a fronte di tutto quanto di sopra accennai, chi fia poi che allo studio della Musica non s'appigli? Converrebbe certamente che una siffatta arte fosse assai più coltivata di quello che non è a' nostri giorni: avvegnachè gl' intelligenti sono più d' ogn' altro sensibili a quel massimo piacere che eccita la Musica, e per conseguenza sono ancora più in grado di provarne veramente i mirabili effetti. Il modo impertanto il più facile per apprendere l' uso della medesima, ora vado ad indicarlo con questa mia SCUOLA, lusingandomi sempre che non siano per riuscire inutili quelle premure che a comune vantaggio volentieri mi prendo.

LA SCUOLA DELLA MUSICA

IN TRE PARTI DIVISA

PARTE PRIMA

Della Teoria Musicale.

S'ingannano a gran partito coloro i quali colla semplice pratica della Musica credonsi addivenire eccellenti Professori di sì difficil arte; e bene in quella istrutti reputano inutile affatto la Teoria, o al più al più la giudicano un semplice ornamento che poco i Maestri contraddistingua. Avrebbero essi ragione,

se la Teoria non aggiugnesse forza e vigore onde addivenire ben presto di quest'arte ottimo conoscitore. E a vero dire, la Teoria della Musica serve a pienamente dilucidare quanto appartiene a siffatta materia, non meno per possedere questa scienza in quanto alla pratica, che per lo ragionamento e la speculazione ancora. Io stimo necessario pertanto, a disinganno de' soli pratici, di premettere una cognizione speculativa della Musica, ond' ottenere facilmente si possa la più chiara intelligenza di tutto quanto in seguito sarò per trattare.

Non puossi alcuna cosa perfettamente intendere, se della stessa non s' abbia in sulle prime una perfetta cognizione; e questa regolarmente non si ottiene che dalla sola definizione che la natura della cosa medesima di cui si tratta, chiaramente spiega. Appunto per questo dirò primieramente cos' è questa Musica, e quale della medesima ne sia la generale divisione. Parlerò in seguito degli Elementi che la formano, del moderno Sistema, degl' Intervalli de' suoni e suoi rapporti, delle Consonanze, delle Dissonanze, di que' diversi Generi che hanno luogo nella nostra Musica, della Doppia Divisione dell' Ottava; ed aggiugnerò a tutto questo la Forma del Tono maggiore, quella del Tono minore, altre vantaggiose osservazioni sopra tutti i Toni fondamentali della Musica, e finalmente una norma facile per ben accordare i musicali strumenti.

CAPO I.

Della Musica così propriamente detta, e sua divisione.

La Musica è un' armonia piacevole, prodotta dalle diverse proporzioni de' suoni, dalla umana voce formati o da musicali strumenti in una certa determinata misura di tempo: ossia è una catena di varj suoni consonanti e dissonanti, combinati giusta le regole dell' armonia, per cui ne risultano sensazioni piacevoli, e che Quintiliano definisce *dissimilium vocum concordia* (*a*).

Inteso così cosa sia la Musica, veggiamone ora la divisione. Essa primieramente in Speculativa dividesi ed in Pratica. La Musica speculativa è tutta posta nella considerazione dei differenti rapporti de' Suoni, de' Tempi, delle misure degl' Intervalli, delle Consonanze ed altre simili cose, tutte alla materia musicale relative. La pratica poi si suddivide in due altre parti, delle quali una la Composizione riguarda, l' altra l' Esecuzione. La Composizione consiste nel porre in opera le regole dell' armonia; e l' Esecuzione si è l' attuale produzione de' suoni per le voci o per gli strumenti. Quella parte di Musica che a' soli strumenti appartiene, dicesi *instrumentale*; e quella poi che all' umana voce s'aspetta, *vocale* si appella.

(a) Lib. I. Cap. 10.

CAPO II.

Degli Elementi che formano la Musica.

Tutti gli Elementi che la Musica compongono mirabilmente, a quattro si riducono, e sono: il *Tono*, il *Tempo*, la *Melodia* e l' *Armonia*. Per *Tono* s' intende il suono che rende un corpo sonoro (*a*): pel *Tempo* la modificazione del suono rapporto alla durata: per la *Melodia* l' idea del Compositore, espressa con varj suoni che succedonsi l' un dopo l' altro; e per l' *Armonia* finalmente l' effetto che risulta da più suoni intesi in un punto solo. Dal che chiaramente si deduce che tutta la scienza Armonica unicamente consiste nel suono modificato.

§. I.

Del Suono.

Ogniqualvolta si percuota un corpo sonoro o si tocchi con altro corpo, sorte esso dallo stato di

(a) Quando si parla d' un corpo sonoro, s' intende quel corpo che rende o che può rendere immediatamente suono per se stesso: così in un Cembalo o in un Violino ogni corda è un corpo sonoro, e non già la cassa dello strumento che non fa che ripercuotere il suono.

riposo, e manda varie vibrazioni, le quali comunicate all' aria portano all' organo dell' udito la sensazione del suono (*a*). La maggiore o minore quantità delle vibrazioni del corpo sonoro è quella che

---

(a) Non pochi Fisici hanno scritto intorno al modo con cui dall' orecchio si ricevono i suoni; ma l' Inglese Beniamino Martin si è contraddistinto. Ecco com' egli si spiega: « La par» te esteriore dell' orecchio ha una tal conformazione che per » via delle sue eminenze e delle sue cavità, unendosi i suoni » nell' orecchio come in un imbuto, vengono portati al condot» to uditorio, attraverso il quale passano e vanno a colpire so» pra una sottil membrana trasparente e di figura ovale, dispo» sta in una maniera un poco obbliqua dinanzi al passaggio dell' » orecchio. Dietro questa membrana evvi una gran cavità, la » quale con questa membrana ond' è coperta, vien nominata il » timpano o il tamburo dell' orecchio, poichè appunto rassomi» gliano ad un tamburo. Entro questa cavità vi sono quattro » piccioli ossicini, i quali a cagione della loro forma si nomi» nano il magliuolo, l' incudine, la staffa e l' osso circolare ov» vero osso orbicolare. Nel tamburo vi sono anche parecchie ca» vità, come il vestibulo, il labirinto e la chiocciola. Queste ca» vità interne sono sempre ripiene d' aria, onde ne viene che i » suoni eccitati nell' aria esterna, venendo a colpire sopra la » membrana del tamburo, scuotono insieme i quattro ossicini, i » quali pongono medesimamente in agitazione l' aria interna. » Quest' aria fa impressione sui dilicati rami del nervo uditorio » che foderano il vestibulo, e sulle tortuosità del labirinto e » della chiocciola: con questo mezzo tutte le refrazioni e on» dulazioni dell' aria esteriore diventano percettibili, e conse» guentemente tutti i differenti suoni si fanno sentire, e sono » portati all' anima mediante la comunicazione di que' nervi col » cervello «.

rende il suono più o meno grave o acuto: ond' è che quanto più le corde sono corte o di minor diametro o di maggior tensione, per cui il suono sempre più acuto, tanto maggiori in numero sono le vibrazioni; e quanto più le corde sono lunghe o di maggior diametro o di minore tensione, per cui il suono è sempre più grave, il numero delle vibrazioni è altrettanto minore. Si rifletta però che una corda allungata di troppo o di troppo accorciata, o che priva sia di una certa necessaria tensione, non rende più alcun suono.

Se un suono sia troppo grave o troppo acuto, non è più sensibile allora nè più apprezzabile al nostro orecchio. Ne' suoni poi non dassi acutezza nè gravità assoluta; ma questi non sono gravi o acuti che per comparazione. Tutti i suoni sensibili ed apprezzabili sono fra certi limiti compresi per cui, giusta le più accurate osservazioni, il suono più grave, apprezzabile al nostro orecchio, compie trenta vibrazioni per ogni secondo; ed il più acuto ne compie sette mille cinque cento cinquanta due nel tempo stesso; ed è ciò che comprende un intervallo di otto ottave incirca. Ma siccome i suoni estremi di siffatta estensione riescono poco grati, così nella pratica ammesse non sono che incirca cinque ottave.

Qualunque suono reso da un corpo sonoro, benchè in apparenza semplice rassembri, non è però mai unico di sua natura, ma è accompagnato da altri suoni, i quali tanto più riescono sensibili quanto è più grave il suono principale. Chi non vi presta attenzione, non intende che il solo suono principale:

ma

ma un orecchio esercitato ed attento, oltre di questo, intende e distingue nel medesimo tempo l' ottava al di sopra del suono principale, la duodecima e la decima settima maggiore al di sopra di questo medesimo suono. Questi suoni che sono accessorj, si dicono suoni armonici del suono principale.

Il suono che nella Musica s' impiega, non dee sempre rimanere a se medesimo eguale nè sempre lo stesso; ma esser debbe variato coll' ascendere dal grave all' acuto, o col discendere dall' acuto al grave; onde una varia e grata mistione ne risulti d' acuti e gravi. Hassi ancora a riguardare il suono per la qualità della tempra, e per la differenza del forte e del piano; colle quali convenienze fa d' uopo distribuire i suoni nelle diverse parti vocali ed instrumentali.

§. II.

Del Tempo.

Altro non è il Tempo che un certo ordine nella successione de' suoni, per cui i movimenti e le durate relative sono in una tale proporzione, che o facendo intendere replicatamente un medesimo suono o variando essi dal grave all' acuto o dall' acuto al grave, per la loro durata o quantità ne risultano effetti piacevoli, per cui il suono indifferente per se stesso tutta l' espressione acquista. Un suono prolungato senza distinzione di misura riesce del tutto molesto; e all' opposto il solo tempo va in noi destan-

do una dilettevole sensazione, siccome nel Tamburo medesimo chiaramente proviamo; in cui, comecchè suscettibile non sia d'un tono musico determinato, il solo tempo misurato ci fa sentire piacevolmente la varietà delle diverse sonate.

Se non che per formarsi un' idea più chiara che possibil sia del Tempo nella Musica, proseguendo coll' esempio del Tamburo, immaginiamoci una serie di colpi fra di loro uguali, e vibrati a ugual distanza: questo semplice movimento che ha già qualche cosa di periodico, non produce che un picciolo grado di attenzione. Che se questa si voglia maggiormente accrescere, è necessario che i colpi siano ineguali in forza, cioè più forti gli uni, gli altri più deboli; e che questi seguano un certo regolato movimento. Se ad un colpo forte sempre un altro più debole succeda; allora, oltre la regolarità della successione de' colpi alle distanze eguali, si marcherà quella che dall' accoppiamento de' colpi risulta; de' quali l' uno è forte, debole l' altro. Questa successione de' colpi misurati in se racchiude una forza maggiore onde l' attenzione attrarsi: duplice in essa si scorge l' uniformità, e il primo grado di cambiamento si ravvisa; il che rassembra avere una qualche analogia col Tempo musicale.

Il Tempo però si divide in più parti fra di loro perfettamente uguali nella durata; ciascuna delle quali si chiama una *misura* o *battuta*; ed ogni misura si suddivide pur anco in altre parti che *tempi* si appellano, i quali serbano pure una ugual durata fra di

loro. La diversità poi del Tempo e del grado di movimento formano la parte più attiva della Musica.

In una sola misura possono succedersi i suoni con un ordine variatissimo. Possono questi andare diversificati pel maggiore o minor numero e pel grado d' elevazione o di abbassamento: esser possono distaccati o legati insieme e resi differenti per un' infinita quantità di altre modificazioni. Da ciò si comprende come un seguito di suoni, per loro stessi indifferenti, possa piacevole addivenire e tutto il sentimento acquistare e l' espressione per l' ordine della successione. Un periodo di più misure è maggiormente suscettibile d'un' infinità di cambiamenti; e l'unione de' periodi ch' esser possono ancora combinati con un' immensa varietà, congiunta all'esattezza del tempo, è quella che fa provare all' anima i più sorprendenti effetti. Al principio di qualunque periodo e di qualunque misura nasce una forte impressione: a questa non ancor finita un' altra succede; e da tutto ciò si produce un accrescimento di attività che vie maggiormente l'anima sorpresa accende, e 'l sentimento che in se stessa concepisce, di gran lunga accresce e rinforza. Il sentimento segue le leggi del movimento; e il tempo in somma è quello che distingue con un accento marcato la misura, che muove l' orecchio a discoprire nel seguito de' suoni i movimenti di qualunque specie determinata, e che fa gustare tutto quel bello che dalla Musica ci proviene.

§. III.

Della Melodia.

Quella espressione che risulta da una serie di suoni succedentisi per un movimento regolato in certi intervalli nel sistema Musicale ammessi, per gradi congiunti o discongiunti o frammisti, in ascendere o in discendere, viene chiamata *Melodia.* Questa principalmente dal *Ritmo* si forma, ossia *numero*, che consiste in una certa quantità di suoni espressi con note d'una relativa durata, e dall'accento che produce l'intonazione. Altro infatti non sono i ritmi che le moltiplici combinate variazioni e periodiche delle misure che l'esperto Compositore a norma della sua fervida idea felicemente adatta; da cui ne ridonda quella infinita piacevole varietà degl'immaginati *Motivi*, *Cantilene*, *Suonate*, *Arie*, *Sinfonie* e di qualunque musicale concerto. Siccome poi i suoni esser possono variati con infinite combinazioni, variata così esser può la Melodia. Sei sole note bastano a produrre sette cento venti mutazioni, senza ripetere due volte la stessa nota: e le note d'una sola ottava esser possono talmente combinate a formarne quarantamila tre cento venti: dal che si deduce quanto variabile nel musicale Sistema esser possa e combinabile la Melodia.

Dalla sola fantasia naturale, e non da altro, la Melodia dipende, onde formare i motivi e le cantilene. Le regole insegnano a ben modularla, ma sono

a determinarla incapaci: onde non è da stupirsi se Melodie si danno più o meno piacevoli, sebbene egualmente modulate. Considerar si deve inoltre la Melodia sotto due diversi aspetti, cioè come una semplice successione di suoni, e come un' arte d' imitazione. Nel primo caso tutta la sua forza è limitata a lusingare l' orecchio con suoni piacevoli: nel secondo opera maravigliosamente effetti morali che superano l' immediato potere de' sensi, e nello spirito s' insinuano e lo accendono mirabilmente: ond' è che non dissimile vien detta dall' Architettura la Melodia per una parte, che altro non prende di mira che il piacere del senso cui ella deve investire; e dall' altra poco discade dalla Poesia che la natura colla perfetta imitazione abbella, raffina e perfeziona. Una buona Melodia imitativa rende le idee da' sentimenti sprigionate; i sentimenti per accenti: dipinge qualunque immagine, e tutte le passioni che esprime, le va nel fondo de' cuori eccitando. Convien dunque disingannarsi, ed asserir francamente che tutta la bellezza della Musica consiste nella Melodia: avvegnachè una Musica costrutta con le più esatte regole, se le manca la Melodia, altro non è che un rumore, che sebbene armonioso, stanca ben presto l' orecchio.

§. IV.

Dell' Armonia.

Due o più suoni, uniti ed ordinati con certi melodiosi intervalli, formano un accordo; e varj accordi, legati dalla modulazione, costituiscono propriamente tutta l'Armonia musicale. Le regole prescritte dall'Armonia fondate sono sulla ragione piuttosto che sul senso, e non sono suscettibili d'alcun cambiamento, tranne alcune tenui varietà che i Compositori chiamano *Licenze*, e che in altro non consistono se non in alcune restrizioni delle regole fondamentali.

La Musica in quanto è scienza o arte, è sempre la stessa, e le medesime regole serbano mai sempre il loro stesso vigore. L'arte poi d'unire più parti a formare una grata Armonia, si chiama *Contrappunto.* Questo esser può *semplice* o *figurato* o *fugato* ec., secondo che le parti contrapposte sono espresse con note semplici o figurate o fugate ec.. Le varie sorte di Contrappunto entrano tutte nella Musica, giusta il capriccio de'Compositori; ed il Contrappunto istesso è quello che forma la Musica, giacchè senza di esso non vi può essere una buona Armonia. Questa poi serve di fondamento alla Melodia ed alla modulazione: questa è quella che l'espressione rinforza col dare più di giustezza e precisione agl' intervalli melodiosi; che indica esattamente il loro luogo nell' ordine della modulazione; e finalmente è quella che se-

gna ciò che precede, che addita ciò che segue, e che le frasi nella Melodia siffattamente concorda, siccome legansi le idee nel discorso: e intanto che i suoni superiori formano per la loro successione un canto melodioso, il basso fa intendere i suoni gravi da' quali procedono i suoni cantanti; e per siffatta maniera nella bella Armonia una gran parte riconosce la Musica della prodigiosa sua forza.

CAPO III.

Del Sistema Musicale.

Il moderno musicale Sistema comprende una serie di corde la cui estensione, dal suono più grave al più acuto, è circa di cinque ottave. La distanza quindi che tra il grave passa e l'acuto, *Intervallo* si chiama; e questa serie di corde, dagl'Intervalli distinte con una successione naturale, *Scala armonica* si appella; ed ogni corda o suono dicesi *Grado*; perchè per esse o per essi, quasi per gradi, si va o ascendendo o discendendo.

Per far però passaggio da un termine all'altro di un'ottava con una successione naturale, egli è necessario di far intendere gli otto suoni che si nominano colle seguenti voci: *C sol fa ut*, *D la sol re*, *E la mi*, *F fa ut*, *G sol re ut*, *A la mi re*, *B mi*, *C sol fa ut*: gl'intervalli de' quali formano tre toni maggiori, due toni minori e due semitoni maggiori: e vale a dire un tono maggiore da *C sol fa ut* a

D la sol re; un tono minore dal *D la sol re* ad *E la mi*; un semitono maggiore da *E la mi* ad *F fa ut*; un tono maggiore da *F fa ut* a *G sol re ut*; un tono minore da *G sol re ut* ad *A la mi re*; un tono maggiore da *A la mi re* a *B mi*; ed un semitono maggiore da *B mi* a *C sol fa ut*.

I Gradi sono o congiunti o disgiunti. Congiunti diconsi quelli, quando ad una nota ne segue un'altra immediatamente nel grado più vicino o di sopra o di sotto di essa; disgiunti, quando da una nota si va ad un'altra per un salto che contiene due o più gradi.

I differenti suoni nel Sistema musicale ammessi non sono che ventuno, e questi tutti si trovano entro una sola ottava, qualunque sia. Contiene infatti ogni ottava sette suoni naturali; altri sette diesis che si segnano ne' gradi medesimi de' naturali, ma ciascuno però distinto dal diesis alla chiave o vicino alla nota; ed altri sette bemolli che egualmente si segnano colla stessa posizione de' naturali, ma questi finalmente distinti dai bemolli. Questi tutti in simil guisa segnati formano propriamente suoni ventuno sopra ventidue da un' ottava all' altra, e tutte le altre ottave non contengono che repliche.

La relazione dell' intervallo di due suoni, paragonati l' uno all' altro, si chiama *rapporto*: e questo si esprime per numeri convenienti che denotano i differenti suoni a tenore del numero delle vibrazioni che li produssero. *Rapporto* dicesi pure la relazione di due suoni che si esprimono con le parole di *secon-*

da, *terza*, *quarta* ec., onde mostrare la loro distanza; cosicchè per additare, a cagion d'esempio, il rapporto della distanza da *C sol fa ut* ad *E la mi*, questo si mostra colla parola di *terza*, e vuol dire che per giugnere da *C sol fa ut* ad *E la mi*, passar fa d'uopo per tre suoni ossia per due gradi Diatonici; e perciò si dice che *E la mi* è la terza di *C sol fa ut*.

Se si determina una corda, affin di paragonare il suono delle altre corde col suo, quella si chiama fondamentale, e la sua nota appellasi prima del tono. Da questa inoltre il nome assumono tutte le altre note della scala, relativamente al luogo che occupano in quel dato tono. Allora quando però ascende di grado la settima nota, prende questa il nome di nota sensibile, imperciocchè annunzia il tono principale al quale è obbligata ad ascendere; e fra essa e tal tono si trova mai sempre un semitono maggiore.

Si danno poi quattro sorte di proporzioni; l'armonica cioè, la controarmonica, l'aritmetica e la geometrica.

La proporzione armonica è quella nella quale, date tre quantità ossiano tre termini, si riconosce che il primo è al terzo, come la differenza del primo al secondo è alla differenza del secondo al terzo. Mi spiego. Siano, a cagion d'esempio, i tre numeri 2, 3, *6*; questi formeranno una proporzione armonica; imperciocchè, siccome il primo numero 2 è la terza parte del terzo numero *6*, così nell'egual maniera l'eccesso 1 del secondo numero sopra il primo è la

terza parte dell' eccesso 3 del terzo sopra il secondo.

La proporzione controarmonica allora si forma, quando i tre termini in tal modo si trovano, che la differenza del primo al secondo è alla differenza del secondo al terzo, non già come il primo è al terzo (come avviene nella proporzione armonica), ma al contrario, come il terzo è al primo.

La proporzione aritmetica si forma poi nella seguente maniera. Se quattro termini sono tali che la differenza del primo al secondo sia eguale alla differenza del terzo al quarto, in allora questi quattro termini formeranno tra loro quella sorta di proporzione, appellata proporzione aritmetica. Così i quattro numeri 3, 6, 9, 12 sono in proporzione aritmetica; imperciocchè l' eccesso di cui il primo numero è sorpassato per lo secondo, è 3; e l' eccesso di cui il terzo numero è sorpassato pel quarto, è 3 egualmente.

La proporzione geometrica finalmente è quella nella quale, invece d' aver riguardo alla differenza, come nella proporzione aritmetica, si paragonano piuttosto i quattro termini per la maniera di contenere o d' essere contenuti. Per questo i quattro numeri 3, 6, 12, 24 si dicono in proporzione geometrica; mercechè il primo numero 3 è la metà del secondo 6, ed il terzo 12 egli è pur anco la metà del quarto numero 24.

La cognizione di queste diverse proporzioni giova non poco per intendere que'molti Autori che hanno scritto intorno alla musical Facoltà, i quali, supponendo che i Professori di Musica abbiano studiata la buona Matematica, hanno caricata la Teoria Mu-

sicale d'un' infinità di calcoli (*a*). Nè senza ragione il supponevano: poichè questa sì vasta e luminosa scienza, ben posseduta, è quella che quasi di balzo conduce allo svolgimento di quelle non poche difficoltà che soventi s' incontrano nel più arduo e difficile Teorico Sistema. E non di rado avviene per ciò che alcuni della Matematica affatto digiuni nè punto nè poco intendano i più valenti Maestri di musica, che di essa mirabilmente servironsi nelle loro più sublimi Te-

---

(a) Dalla maggior parte de' Compositori non si cura lo studio della Matematica; anzi si crede che questa niente affatto contribuisca alla pratica della Musica. Io non dico che la Matematica sia veramente di necessità assoluta al Compositore; ma egli è poi fuor di dubbio che questa somministra i mezzi più opportuni per acquistare le più sublimi cognizioni della Musica speculativa.

Sono ben diciannove anni che io ho compiuto il corso di Matematica nelle Scuole di Brera a Milano sotto il celebre Abbate Frisi; e mi ricordo che in allora, possedendo già in buona parte la pratica della Musica, ebbi a contrastare non poco col Maestro intorno alla soluzione di alcuni problemi musicali. Ne fui però convinto interamente, allora quando mi fece conoscere la cosa ad evidenza colle più chiare equazioni; e fu in allora appunto che mi persuasi diffatto che la Matematica sia d' un grande vantaggio per rischiarirsi appieno delle maggiori difficoltà della Teoria Musicale. Siccome poi necessario io giudico che il Compositore possegga la Teoria della Musica, così soggiungo che sarà un bene assai pregevole, se avrà egli inoltre approfittato nello studio della Matematica; chè essendo la Musica parte nobilissima della Matematica stessa, egli è poi indubitabile il grande vantaggio che dallo studio di questa potrà ritrarre.

orie: e vanno quindi pazzamente esclamando, non doversi il Musico Sistema a quelle regole sottoporre che essi non appresero, e che senza lo studio matematico non intenderanno giammai. Errore egli è questo, quanto ad essi dannoso, altrettanto a sì mirabil arte di scorno ed onta.

CAPO IV.

Distinzione degl' Intervalli.

La distanza d'un suono ad un altro, dal grave all' acuto, ossia lo spazio intero che dovrebbe uno di questi percorrere, onde giugnere all' unisono dell' altro, è quello che chiamasi *Intervallo*: ed Euclide asserisce, (*a*) che l' intervallo è quello che è contenuto fra due suoni differenti in gravità ed in acutezza. A considerare però questa voce nella sua maggiore estensione, egli è furor d' ogni dubbio che moltiplici senza numero esser debbono gl' intervalli: ma siccome non si ammettono in Musica che que' suoni soltanto che formano consonanza con i suoni fondamentali, o che nascono mediatamente o immediatamente dalle differenze di queste consonanze, così degl' intervalli vien ristretto il numero a quelli che fra di loro formar possono detti suoni. Di sorta che, a

(a) In Music.

due a due combinati questi suoni medesimi, daranno in tal caso tutti gl' intervalli possibili.

In semplici si dividono ed in composti gl'intervalli. Semplici son quelli che racchiusi sono in una sola ottava, composti quelli che la sorpassano: i quali però altro non sono che la replica degl'intervalli semplici, ma d'una o più ottave raddoppiati (*a*). Di più gl' intervalli semplici sono o diretti o inversi. Il compimento all' ottava di qualunque intervallo semplice che per inverso si prende, si è il suo diretto; come per esempio, prendendo l'intervallo di terza, quello di sesta sarà il suo inverso; e così reciprocamente, prendendo per diretto l'intervallo di sesta, sarà inverso quello di terza, e simili (*b*).

(a) Si avverta che in Musica il raddoppiare un intervallo, non è già aggiugnergliene un altro, ma sibbene aggiugnere l'ottava; triplicarlo è aggiugnerne due ec.

(b) Gl'intervalli diretti, a vero dire, non sono che quelli che formano armonia sul suono fondamentale che li produsse; in simil guisa la terza maggiore, la quinta, l' ottava e le loro repliche, a tutto rigore, non sono che i soli intervalli che chiamansi diretti. A volerli poi in esteso considerare, possono essere intervalli diretti tutti gli altri ancora, consonanti non meno che dissonanti, che fa ciascuna parte col suono fondamentale pratico che debb' essere al di sotto: così la terza minore è un intervallo diretto sopra un accordo in terza minore, come pure una settima sopra un accordo di settima ec.

§. I.

Dell' Intervallo perfetto, ossia Tono, e del Semitono.

L' Intervallo perfetto, ossia Tono, come dir lo vogliamo, è quel musicale intervallo che consta di nove parti eguali, in se stesse indivisibili, appellate dagli Armonici *Comme* (*a*). Quest' intervallo perfetto si divide poi in due parti ineguali, l' una che si trova di quattro comme composta, di cinque l'altra: imperciocchè ogni comma, come ho detto, per se stessa è indivisibile. La parte più picciola, quella cioè che non ha che quattro comme, Semitono minore si chiama: la più grande, Semitono maggiore.

Il Semitono minore è il più picciolo intervallo nel nostro Sistema ammesso; ma questo però è di tale e tanta importanza nell'arte Musica, che su d' esso si fonda tutta la variazione e la grandezza della medesima. Non essendo poi quest' intervallo che la differenza del maggiore al minore che si trova in un intervallo stesso, s'indica perciò sopra il medesimo grado, e si distingue con un diesis o con un bemolle, ed il suo rapporto è di 24 a 25.

Il Semitono maggiore si forma nella differenza che passa tra la terza maggiore e la quarta, come

(a) Che cosa sia *Comma*, si consulti il Zarlino nelle sue *Instit. Arm.*, che ne tratta minutamente.

E la mi, *F fa ut*, ed il suo rapporto è di 15 a 16. Quest' intervallo qualche volta viene ammesso nell'armonia in qualità di seconda, ed è il più picciolo di tutti gl' intervalli Diatonici d'un grado all' altro.

La differenza o l' eccesso che havvi fra il Semitono maggiore ed il minore, è pertanto di un comma, del quale il rapporto è di 80 a 81; ma non ostante la differenza di questi due intervalli, anche nel modo di segnarli, non ve n' ha però alcuna nell' esecuzione, massimamente nell' Organo e nel Cembalo.

§. II.

Dell' Intervallo di Seconda.

L' Intervallo di Seconda è quello che formas d' un sol grado, cosicchè per indicare una successione Diatonica, non si può fare che per intervalli di seconda (*a*). Se la seconda è minore, risulta dal semitono maggiore, come *E la mi* ad *F fa ut*, il di cui rapporto, come si è detto, è di 15 a 16: se è maggiore, contiene l'intervallo di un tono. E siccome questo tono può essere maggiore o minore; così nel primo caso il rapporto è di 8 a 9, e nel secondo

(a) Tutti gl' intervalli che si esprimono col nome delle note che li formano, si contano sempre dal grave all' acuto, e non dall'acuto al grave: così per esempio *C sol fa ut*, *D la sol re* è una seconda, e *De la sol re*, *C sol fa ut* una settima ec.

di 9 a 10. Può rendersi ancora la seconda accresciuta, componendola di un tono e di un semitono minore, come *F fa ut* a *G sol re ut diesis*, nel qual caso il rapporto è di 64 a 75.

§. III.

Dell' Intervallo di Terza.

L' Intervallo di Terza è quello che viene formato di tre suoni ossia di due gradi Diatonici. Questo intervallo può essere maggiore o minore. La terza maggiore è composta di due toni, come *C sol fa ut E la mi re*, il di cui rapporto è di 4 a 5, la minore di un tono e mezzo, come *E la mi G sol re ut*, ed il suo rapporto è di 5 a 6.

Questo intervallo è l' anima dell' armonia: la terza maggiore è sonora e brillante, la minore è assai dolce. Puossi ancora la terza minore abbassare di mezza voce, e chiamasi allora *diminuita*; ed in tal caso si compone di due semitoni maggiori, come *B mi D la fa*, ed il suo rapporto è di 125 a 144.

§. IV.

Dell' Intervallo di Quarta.

Di quattro suoni è composto l' Intervallo di Quarta, ossia di tre gradi Diatonici che contengono due toni e mezzo, come *C sol fa ut F fa ut*, ed

il

il suo rapporto è di 3 a 4. Puossi in due maniere quest' intervallo alterare; coll' accrescerlo cioè d' un semitono, ed allora per i tre toni interi consecutivi che forma, come *C sol fa ut F fa ut diesis*, si chiama *Tritono*, il di cui rapporto è di 32 a 45: e col diminuirlo di un semitono, che poi *Quarta diminuita* s'appella, la quale non contiene che due toni, come *C sol fa ut diesis F fa ut*; ed il suo rapporto è di 75 a 96.

§. V.

Dell' Intervallo di Quinta.

Cinque suoni, ossiano quattro gradi Diatonici che contengono tre toni e mezzo, come *C sol fa ut G sol re ut*, il di cui rapporto si è di 2 a 3, formano l' intervallo di Quinta. Questo pure in due guise si può alterare, col diminuirlo cioè e coll' accrescerlo d' un semitono. Nel primo caso di diminuzione chiamasi *Falsa Quinta* (*a*), e contiene tre toni, come *F fa ut diesis C sol fa ut*, ed il suo rapporto è di 45 a 64. Nel secondo caso d' accrescimento *Quinta accresciuta* si dice, la quale quattro toni contiene, come *C sol fa ut G sol re ut diesis*; ed il suo rapporto è di 16 a 25.

(a) Conviene distinguere la *Falsa Quinta* dalla *Quinta falsa*: la prima è una dissonanza che si deve salvare: la seconda riguardasi nell'armonia come una consonanza, massime nelle composizioni a più parti.

§. VI.

Dell' Intervallo di Sesta.

L'Intervallo di Sesta è quello che formasi di sei suoni, ossia di cinque gradi Diatonici. Questo può essere minore o maggiore. Se è minore, contiene tre toni e due semitoni maggiori, come *E la mi C sol fa ut*, ed il suo rapporto è di 5 a 8; se maggiore, contiene quattro toni ed un semitono maggiore, come *G sol re ut E la mi*, ed il suo rapporto è di 3 a 5. Quest'ultimo intervallo puossi d'un semitono alzare, e allora si chiama *Sesta accresciuta*, di quattro toni composta, d'un semitono maggiore e d'un minore, o per meglio dire, di cinque toni interi, come *D la fa B mi*, il di cui rapporto poi è di 72 a 125.

§. VII.

Dell' Intervallo di Settima.

L'Intervallo di Settima è composto di sette suoni, ossia di sei gradi Diatonici. Questo pure può essere maggiore o minore: nel primo caso contiene cinque toni ed un semitono maggiore, come *C sol fa ut B mi*, ed il suo rapporto è di 8 a 15; nel secondo quattro toni contiene e due semitoni maggiori, come *E la mi D la sol re*, ed il suo rapporto è di 5 a 9. Va soggetto anche quest'ultimo a diminuzio-

ne d' un semitono, onde si chiama *Settima diminuita*, che contiene tre toni e tre semitoni maggiori, come *C sol fa ut diesis B mi*, il di cui rapporto è 75 a 128

§. VIII.

Dell' Intervallo di Ottava.

L' Intervallo di Ottava è quello che vien formato di otto suoni, ossia di sette gradi Diatonici che contengono cinque toni e due semitoni maggiori. Dopo l'unisono, questo è l' intervallo il più semplice nel rapporto. L' unisono è in ragione d' eguaglianza, cioè come 1 a 1: l'ottava è in ragion doppia, cioè come 1 a 2. Nella melodia, non meno che nell' armonia, non è suscettibile d' alterazione quest' intervallo, nè quanto a diminuirlo nè quanto ad accrescerlo. L' Ottava è quella che racchiude tutti i suoni principali ed originali, e per conseguenza tutti gl'intervalli semplici.

§. IX.

Come si distinguano gl' Intervalli composti.

Per ciò che riguarda gl' Intervalli composti, onde conoscere il loro nome, d' altro d' uopo non evvi che dell' aggiunta del sette all' unità dell' intervallo semplice tante volte quante ottave furono aggiunte; come pure onde conoscere l' intervallo semplice di qualunque composto, del quale si abbia il

nome, altro non fa d' uopo che torre il sette quante volte si può, ed il resto indicherà il nome dell' intervallo semplice che lo ha prodotto. Sia, per esempio, una terza raddoppiata: questa sarà una terza dell' ottava, cioè una decima: tolgasi il sette quanto si può, il resto che sarà tre, indicherà la terza.

Per distinguere poi il rapporto di qualunque intervallo composto, si duplichi il conseguente, o si prenda la metà dell' antecedente della ragion semplice tante volte quante ottave si sono aggiunte, e così si avrà la ragione dell' intervallo composto: come, per esempio, 4 a 5 essendo il rapporto della terza maggiore, quello di 2 a 5, o di 4 a 10 sarà della decima maggiore; e così si dica degli altri.

Gl' Intervalli finalmente considerar si debbono o nella loro successione, come nella Melodia, o nella loro unione, come nell' Armonia. Se nella Melodia si contemplano, sono gl' intervalli facili o difficili da intonarsi: se nell' Armonia, sono consonanti o dissonanti. Una costante esperienza e uniforme prova che gl' intervalli i più consonanti sono di più facile intonazione; e quindi nasce la grave necessità d'imparare a conoscere il grado di consonanza di qualunque intervallo.

CAPO V.

Delle Consonanze.

L'accoppiamento di più suoni, a certi intervalli uniti, è quello che forma le Consonanze. L'accordo poi

che da queste risulta, non partecipa più del grave che dell' acuto, ma uniformemente e con gradita soavità scuote l' udito: di modo che percependosi dall' orecchio questi suoni uniti, vengono ancora dal senso tostamente ricevuti.

Le Consonanze si distinguono in perfette ed in imperfette. Le Consonanze perfette sono l' *Ottava*, la *Quinta* e la *Quarta*; che per loro natura sono invariabili. Quando il loro intervallo è quello che esser dee, si chiamano giuste; che se sia d'uopo alterarlo d'un semitono, falsa si chiama la consonanza, e dissonanza addiviene: la quale si appella diminuita, se vi si levi il semitono, o accresciuta, se vi si aggiunga. Le Consonanze imperfette sono le *Terze* e le *Seste* ch' esser possono maggiori o minori, senza cessare d' essere consonanti. Ciò si ottiene colla differenza d'un semitono, e senza alcun cambiamento di grado. Che se ad uno di questi intervalli maggiori un semitono s' aggiunga, onde addiviene accresciuto, o si tolga un semitono ad un intervallo minore, onde addiviene diminuito; allora più consonanti non sono, ma dissonanti.

Due suoni che formano consonanza, debbono fra di loro avere un numero commensurabile di vibrazioni, affinchè l' organo dell' udito sia con piacere occupato da regolari percosse: giacchè la ragione immediata delle forme degl' intervalli musicali consiste in una proporzione di vibrazioni e percosse che si fanno nell' aria; le quali poi percuotendo il timpano dell' orecchio, esso pure trema sotto le misure

stesse de' tempi. Se le vibrazioni di questi due suoni in un punto stesso e cominciano e finiscono, e sieno pur anco d' una stessa durata; allora, sebbene vi regni l' ordine il più semplice, esser non vi può consonanza, mercechè ne risulta l' unisono, il quale è un suono a se medesimo uguale, ovvero un duplicato suono di due voci o di due corde eguali. E se tale essendo, incapace si scorge di rallentamento e d' intensione, e non è però consonanza; pure principio chiamar si dee d' ogni concento: siccome nell' Arimetica l' unità è principio d' ogni numero.

Se poi le vibrazioni di uno de' suoni doppie saranno in durata di quelle dell' altro, di modo che per ogni vibrazione del suono più grave due precisamente ne dia l' acuto, e così uniti amendue cadano in una sì e nell' altra no delle vibrazioni della corda acuta; questa interrotta successione costituirà la prima consonanza perfetta, cioè l' *Ottava*, che sarà in ragione di 1 a 2.

La Consonanza di quinta si forma allora quando, mentre il suono grave compie due vibrazioni, l' acuto ne dà tre: onde annumerando le vibrazioni del suono acuto, la terza parte di tutte s' accordano a battere insieme; ed è ciò che forma la ragione di 2 a 3. Quella di quarta risulta da una serie di vibrazioni nel suono acuto da quattro in quattro, e nel grave da tre in tre, onde è in ragione di 3 a 4. In quella della terza maggiore ad ogni cinque vibrazioni dell' acuto ne corrispondono quattro del grave; dal che si ha la ragione di 4 a 5. Quella di sesta

maggiore consiste nella ragione di 3 a 5; di terza minore in quella di 5 a 6; e di sesta minore in quella di 5 a 8.

Questi rapporti che di tutti gl' intervalli sono i più semplici, son quelli che costituiscono tutte le consonanze; dopo il qual numero, delle repliche di queste in fuori, tutti gli altri suoni sono dissonanti; lo che dalla continua esperienza chiaramente si deduce.

Gl' intervalli consonanti s' indicano col termine proprio di consonanza. Ella tragge il suo nome dal suono più acuto de' due che la costituiscono: ond' è che si dice che la Sesta è una consonanza; e s' intende che il suono che trovasi una sesta al di sotto dell'altro, che nello stesso tempo si percepisce, forma con esso un piacevole accordo. Inoltre è da osservarsi che qualunque suono consonante nella Scala Diatonica del tono principale, in forza della modulazione, ed a riguardo d' un altro tono, può dissonante addivenire.

CAPO VI.

Delle Dissonanze.

Un incontro di due suoni che ricusano d'andar insieme frammisti, offende con asprezza l'udito; e quest' è ciò che forma la dissonanza. In siffatto accordo, invece d' unirsi all' orecchio i suoni, vengono distintamente come due suoni intesi, quantunque in una sola volta battuti.

Si dà talora all' intervallo il nome dissonanza, e talora a ciascuno de' due suoni da' quali nasce. Quantunque però due suoni fra di loro dissonino, a quello dei due principalmente s' appropria il nome di dissonanza che non appartiene all' accordo.

La molestia che le dissonanze recano all' udito, viene prodotta dal numero delle vibrazioni in un rapporto troppo composto, nel quale la cartilagine del timpano dovendo restare mai sempre in una perpetua non interrotta necessità tormentosa di piegarsi alle diverse impressioni, trovasi costretta d' acconsentire alle sempre varie e discordanti pulsazioni. Quindi ne viene che quanto più la composizione del rapporto è maggiore, ingrata altrettanto riesce la dissonanza; e di ciò ne convince abbastanza l' esperienza stessa. Una seconda minore così che è nel rapporto di 15 a 16, molto più dissona che una seconda maggiore che è nel rapporto di 8 a 9.

In maggiori ed in minori vengono le dissonanze distinte. Tali non si considerano le maggiori se non rapporto alle minori, in quanto che formano un intervallo maggiore o accresciuto: le minori poi sono quelle che formano un intervallo minore o diminuito.

Paragonando successivamente col suono fondamentale tutti quelli della Scala Diatonica, si conosce allora quali sieno i suoni dissonanti in un dato tono o maggiore o minore. Così facendo comprenderassi facilmente che tutte le dissonanze in tale Scala riduconsi alla seconda ed alla settima; sebbene altro

non sia quest' ultima che una seconda inversa, mentre coll' ottava si fa pur anco seconda. Abbiasi dunque per regola costante che in qualunque accordo in cui non entri seconda o espressa o sottintesa, non v' è realmemte dissonanza. Se poi si parli di que' suoni che a motivo di qualche alterazione possono addivenire dissonanti, quando non vengano questi a formare delle seconde, non si considerano generalmente nell' armonia per tali, ma bensì come accidenti utili alla modulazione.

Grande, a dir vero, si è il vantaggio che nell' armonia si ottiene dalle dissonanze impiegate a proposito. Coll' appagare l' orecchio, siccome fanno le consonanze, producono queste un riposo; e le dissonanze all' opposto, molestando l' udito, fanno desiderare altri toni, che ci conducano ad un riposo; ond' è che la dissonanza che si risolve in un' aggradevole consonanza, altro non fa che instigare l' orecchio, per lusingarlo in progresso più piacevolmente; ed in siffatta maniera considerate le dissonanze, sono quelle che tutta legano l' armonia. Conosce per esse l' orecchio il giusto tono che domina; annunziano queste in certa tal qual maniera il tono pur anco che dee seguire; e determinano in somma la progressione de' toni. Le Consonanze all' opposto rendono una tale progressione arbitraria e la lasciano indeterminata.

Avvertasi finalmente che, allolraquando in un accordo consonante si fermano due note, nel tempo stesso che una terza passa in un alrro accordo, le due note che si sono fermate, e che dapprima erano

consonanti, più non conformandosi a questo nuovo accordo, dissonanti addivengono, e portano all' orecchio un suono alquanto ingrato, se tosto non si salvano. Dal che chiaramente si deduce che col variare d' un suono si varia pure la sua relazione con tutti gli altri; e che tutte le note possono esser fatte dissonanti, non essendole però diffatto se non riguardo al luogo che occupano.

CAPO VII.

De' Generi Musicali.

Tre sono i Generi che nel nostro Sistema vengono considerati, il *Diatonico* cioè, il *Cromatico* e l' *Enarmonico.* Questi s' intendono nella Melodia colla diversa successione delle note; ma più che ad essa, all'Armonia principalmente appartengono che per mezzo di questi viene condotta. Siffatti generi, siccome noi gli usiamo, non sono in quella purezza come erano presso i Greci; ma vengono necessariamente misti l' un all' altro, come lo richiede il nostro Sistema.

§. I.

Del Genere Diatonico.

Il Genere Diatonico è quello che cammina dal grave all' acuto per una successione di varj toni e semitoni per gradi congiunti, secondo l' ordine natu-

rale della Scala: i quali tutti vengono riconosciuti senza alterazione alcuna, tanto se procedono di grado come di salto. Questo è quel genere che di toni abbonda più che gli altri, e *Diatonico* vien detto da una parola greca che significa *per tono*.

La natural successione di questo genere rende più facile di molto l'intonazione che negli altri due: ma non si dà però un pezzo intero di buona Musica in questo sol genere, mentre per variare i toni, e praticare un passaggio giusta le regole della modulazione, è necessario che v'entri nell'armonia la transizione cromatica o espressa o sottintesa.

Non solamente si considera in questo grado la Scala naturale di *C sol fa ut*, ma quella ancora di tutti gli altri toni maggiori, in quanto che restano in quel determinato tono: e l'oggetto degli accidenti posti alla chiave non è altro che di determinare i due semitoni dell'Ottava nella distanza prescritta dall'ordine naturale, cioè col far cadere un semitono tra la terza e la quarta, ed un altro tra la settima e l'ottava; per cui lasciando l'intervallo d'un tono intero negli altri gradi, si viene a formare una Scala di toni e semitoni con una successione egualmente naturale come quella di *C sol fa ut*.

§. II.

Del Genere Cromatico.

Risulta questo Genere da una successione di va-

rj semitoni, cosicchè dividendo i cinque toni interi dell' ottava ciascuno in due semitoni, si forma per tal modo una Scala Cromatica. Questo genere fu detto *Cromatico* da una voce Greca che significa *colorato*, e ciò dal particolar colore delle note con cui i Greci lo distinguevano dagli altri generi.

Ne' toni minori del nostro Sistema occorrono bene spesso de' movimenti cromatici, a motivo delle alterazioni a cui vanno soggette le seste e le settime note per la natura stessa di questi toni; e varj passaggi cromatici si praticano ancora ne' toni maggiori i quali in certi casi producono nella Musica effetti sorprendenti. Una lunga successione cromatica però annoja; ma dispensato moderatamente questo genere, e secondo che il caso lo richiede, vi riconosce a melodia un' infinità d' ornamenti; e l' armonia poi vi riconosce tutte le regole della modulazione, le quali appunto in altro non consistono che in una certa mistione del Cromatico col Diatonico.

§. III.

Del Genere Enarmonico.

Venne nominato *Enarmonico* questo genere, cioè *Temperato* o *Armonico*, mentre da' Greci si ritrovavano in questo gl' intervalli più piccioli da' quali potea aver principio l' armonia.

Il nostro genere Enarmonico però è ben diverso da quello de' Greci. Presso questi infatti risultava un

tal genere da una certa progressione per quarti di tono; presso noi risulta dalla differenza del semitono minore alla differenza del semitono maggiore, il di cui intervallo altro non è che un comma ossia un quarto di semitono minore, da' moderni Teorici appellato *Quarto Enarmonico*.

Se di due note in distanza di un tono, si rende l' inferiore diesis e la superiore bemolle, come per esempio, *G sol re ut diesis A la mi re bemolle*, potrebbe benissimo aver luogo l' intervallo enarmonico: ma siccome il temperamento del nostro Sistema fa servire il medesimo suono per indicare tanto il diesis di una nota quanto il bemolle di quella superiore che le succede in distanza d' un tono, così l'effetto della successione enarmonica in questo caso svanisce del tutto. Le transizioni enarmoniche però che hanno luogo nella nostra Musica, tutte si riducono nella diversa maniera d' impiegare l' accordo di settima diminuita, col quale si può veramente far sentire l' effetto di questo genere.

L' accordo di settima diminuita divide l' ottava in quattro intervalli tutti di terza minore; cosicchè, qualunque nota si prenda per fondamentale, questa forma mai sempre la nota sensibile, onde facil cosa riesce, senza nulla cambiare in tale accordo, farlo servire per quattro differenti note sensibili e fondamentali. Considerando, per esempio, l' accordo di settima diminuita sopra *G sol re ut diesis*, nota sensibile di *A la mire*; se in vece di cadere con questo sopra *A la mi re*, si prenda la terza *B mi*

per fondamentale, allora con i medesimi suoni si fa servire questo *B mi* di nota sensibile a *C sol fa ut* minore (giacchè l' accordo di settima diminuita è più proprio per li toni minori): e dove prima *G sol re ut diesis* dovea ascendere ad *A la mi re* come nota sensibile, qui invece vien considerato come *A la fa* ossia *A la mi re bemolle*, ed in qualità di settima diminuita deve all' opposto discendere a *G sol re ut* naturale quinta di *C sol fa ut*; ed è ciò che forma realmente una transizione enarmonica. Lo stesso dicasi delle altre note di tale accordo. Avvertasi però che queste transizioni allontanano di troppo il tono: e per ciò praticar si debbono con riguardi convenienti.

CAPO VIII.

Della doppia Divisione dell' Ottava.

Puossi in due maniere dividere l' Ottava, armonicamente cioè ed aritmeticamente. La divisione armonica è quella che divide l' Ottava col mezzo della quinta: l' aritmetica è quella che la divide invece col mezzo della quarta.

Ciascuna di queste divisioni rende mai sempre due intervalli ineguali. Nella divisione armonica il maggior intervallo si ha al grave, ed il più picciolo all' acuto; nella divisione aritmetica il maggior intervallo all' opposto si ha all' acuto, e conseguentemen-

te al grave il più picciolo. Così dividendo, a cagion d'esempio, l'ottava di *C sol fa ut* armonicamente, si avrà *C sol fa ut* prima, *C sol re ut* quinta, ossia medio armonico, *C sol fa ut* ottava; e dividendola aritmeticamente si avrà *C sol fa ut* prima, *F fa ut* quarta, ossia medio aritmetico, *C sol fa ut* ottava.

Chiamasi armonica la prima di queste divisioni; imperciocchè avendo riguardo alle diverse lunghezze delle corde o ai diversi gradi di tensione o alle diverse grossezze delle medesime, che mai sempre sono reciproche alle quantità delle vibrazioni, il rapporto si trova in proporzione armonica; e in egual maniera la seconda aritmetica s' appella, per essere il rapporto suddetto in proporzione aritmetica.

Sono di non mediocre vantaggio, non meno che di grandissimo uso, queste divisioni; e negli otto toni Ecclesiastici principalmente ciascuna ottava ammette sempre o l' una o l' altra delle suddette divisioni; anzi dalla data divisione armonica od aritmetica si riconosce se il tono è Autentico o Plagale. La divisione armonica generalmente con gran vantaggio s' impiega nella Musica allegra e vivace; e con maggiore effetto nella Musica grave e maestosa l' aritmetica divisione mirabilmente s' adopra.

CAPO IX.

Forma del Tono maggiore.

Da tre suoni viene determinato il Tono maggiore; e questi sono: 1.° il suono che si prende per fondamentale, e che chiamasi prima del tono: 2.° la quinta al di sopra di questo medesimo suono ch' esser dee giusta; e per ultimo la terza, che deve essere maggiore, mentre da questa nasce la distinzione del tono maggiore e minore.

Le regole stabilite pel tono maggiore, le quali non sono già arbitrarie, ma traggono la loro origine dalla generazione, sono le seguenti.

La seconda nota del tono deve essere maggiore; la quarta e la quinta giuste, e la terza, la sesta e la settima maggiori. Per quegl' intervalli poi pe' quali si ascende, egualmente si discende ancora.

Dodici essendo i differenti suoni della Scala cromatica, col prendere ciascuno di questi per fondamentale, ed accompagnarlo di terza maggiore e quinta, dodici toni maggiori si possono pure stabilire. Per effettuare ciò, varie alterazioni occorrono che poi si indicano alla chiave co' segni di diesis o di bemolle; e ciò ad effetto che i due semitoni dell' ottava si trovino mai sempre nella distanza prescritta dal tono maggiore.

L'ottava di *C sol fa ut* è la sola che nella successione naturale delle sue corde renda tutti gl' intervalli

valli prescritti dal tono maggiore: e per conseguenza il tono di *C sol fa ut* è l'unico tono maggiore il quale non ammetta alterazione veruna alla chiave. Da questo però, coll'ascendere di quinta o col discendere di quarta sino al *F fa ut diesis*, al quale poi si cessa, mentre gli altri toni cromatici che succederebbero con tal progressione, si hanno con maggior chiarezza coll'uso de' bemolli, si rileva per ordine il numero de' diesis, che convengono alla chiave in tutti i toni considerati per diesis; e da questo medesimo tono di *C sol fa ut*, coll'ascendere di quarta o col discendere di quinta sino al *G la fa*, ossia *G sol re ut bemolle*, cui è limitato il termine di tal progressione (giacchè dopo il *G sol re ut bemolle* si ritroverebbe il *C sol fa ut bemolle*, il quale nella pratica eguaglia il *B mi* naturale, che si considera con minori accidenti per la norma de' diesis) si rileva ancora per ordine il numero de' bemolli che occorrono alla chiave per tutti i toni maggiori considerati per bemolle; cioè come segue:

N.° de'diesis ne' toni di
0 *C sol fa ut*, 1 *G sol re ut*, 2 *D la sol re*,
3 *A la mi re*, 4 *E la mi*, 5 *B mi*, 6 *F fa ut diesis*.

N.° de'bemol. ne' toni di
0 *C sol fa ut*, 1 *F fa ut*, 2 *B fa*, 3 *E la fa*,
4 *A la fa*, 5 *D la fa*, 6 *G la fa*.

Devesi però osservare che il tono di *G la fa* eguaglia nella pratica quello di *F fa ut diesis*; e ciò pel temperamento del nostro Sistema in cui si fa uso del medesimo suono per indicare il diesis d'una nota ed il bemolle di quella che segue: ond' è che, se si considerano sei toni per diesis, non se ne possono ammettere che cinque per bemolle, e viceversa, a contarne sei per bemolle, non restano da considerarsi che cinque per diesis: giacchè tutti i toni maggiori per diesis, unitamente a quelli per bemolli ed al tono di *C sol fa ut* naturale, non debbono superare il numero di dodici, come sono tutte le corde in cui si divide l'ottava cromaticamente, e che si possono prendere per fondamentali.

La principal ragione degli accidenti alla chiave ne' diversi toni, si è quella d'indicare la distanza prescritta ai semitoni; onde non solo deve essere determinato il numero degli accidenti per ogni tono, ma ancora il luogo preciso dove questi debbono essere collocati. La disposizione pertanto delle note che si alterano alla chiave, è la seguente:

Per diesis { *F fa ut*, *C sol fa ut*, *G sol re ut*,
D la sol re, *A la mi re*, *E la mi.*

Per bemolle { *B mi*, *E la mi*, *A la mi re*, *D la sol re*,
G sol re ut, *C sol fa ut.*

Il primo diesis al *F fa ut*, è quello che rende perfetta la scala del tono maggiore di *G sol re ut*; mentre diversamente avrebbe la settima minore, per

cui più non osserverebbe tutti gl' intervalli prescritti. Il primo bemolle al *B mi* perfeziona la scala di *F fa ut*, senza del quale infatti la quarta non sarebbe giusta, ma bensì accresciuta; e per egual ragione si pongono alla chiave anche tutti gli altri accidenti nel numero che a ciascun tono s' aspetta. Si dee però avvertire che non è permesso di collocare alla chiave un accidente, senza prima impiegare quello che lo precede: onde il diesis di *C sol fa ut* non puossi impiegare che unitamente a quello di *F fa ut*; e così quello di *G sol re ut*, che unitamente a quello di *F fa ut* e di *C sol fa ut*: e così si dica degli altri. Lo stesso avviene per li bemolli, i quali non sarebbero ben collocati, senza osservare la regola d' impiegare i precedenti ogni qualvolta alla chiave s' accresca uno o più bemolli, giusta che lo richiede il tono.

CAPO X.

Forma del Tono minore.

Un suono che si scielga per fondamentale, viene considerato per la prima nota del tono. L' accompagnare questo di quinta non basta per costituire il tono minore; ma è necessario d' aggiugnere a tutto ciò la terza minore, per cui hassi propriamente il tono minore.

Procede il tono minore dal grave verso l' acuto

per un tono, un semitono, indi quattro toni consecutivi ed un semitono: ma nel discendere non si passa per tutti i medesimi intervalli, mentre si passa primieramente per due toni, un semitono, indi due toni, un semitono ed un tono. Questa differenza nasce da ciò che nel discendere si hanno propriamente gl' intervalli che si aspettano al tono minore; ma nell' ascendere, siccome deve la settima nota formare la nota sensibile, così occorre d' alterare questa d' un semitono. Fa d' uopo inoltre, onde guidare tal nota sensibile in un modo piacevole all' orecchio, che la nota che la precede, cioè la sesta, sia anch' essa alterata d' un semitono; dal che si ha per regola costante del tono minore, che nell' ascendere di grado da un' ottava all' altra, la sesta e la settima esser debbono maggiori, e nel discendere esser debbono minori, come porta la natura stessa del tono minore, nel quale gl' intervalli maggiori sono la seconda, la quarta e la quinta, ed i minori, la terza, la sesta e la settima.

Sopra ciascheduna delle dodici diverse corde o suoni della Scala cromatica si può costituire un tono minore, onde dodici pure sono i toni minori che entrano nella nostra Musica: e per la precisa disposizione degl' intervalli che ogni tono minore deve serbare, si alterano poi alla chiave diverse note: il numero degli accidenti che occorrono per ciascuno di questi, è il seguente:

N.° de'diesis ne' toni di { 0 *A la mi re*, 1 *E la mi*, 2 *B mi*, 3 *F fa ut diesis*, 4 *C sol fa ut diesis*, 5 *G sol re ut diesis*, 6 *De la sol re diesis*.

N.° de'bemol. ne' toni di { 0 *A la mi re*, 1 *D la sol re*, 2 *G sol re ut*, 3 *C sol fa ut*, 4 *F fa ut*, 5 *B fa*, 6 *E la fa*.

Col discendere nella Scala di *A la mi re*, si trovano tutti gl' intervalli prescritti dal tono minore; onde in questo tono non convengono alla chiave nè diesis nè bemolli; e per quanto poi riguarda la sesta e settima maggiore in ascendere, queste debbono essere alterate accidentalmente alle occorrenze, e non già alla chiave. Dall' indicata norma rilevasi ancora che dal tono di *A la mi re*, coll' ascendere di quinta o col discendere di quarta, che è lo stesso riguardo al tono che ne risulta, si ottiene gradatamente il numero de' diesis, e coll' ascendere di quarta o col discendere di quinta, quello si ottiene de' bemolli.

Il tono di *E la fa* ammette però una necessaria distinzione, mentre nella pratica questo tono è eguale a quello di *D la sol re diesis*; onde, se si ammettono sei toni minori per diesis, non se ne possono ricevere che cinque per bemolle; e viceversa, coll'

ammetterne sei per bemolle, non ne rimangono a considerarsi che cinque per diesis: ed il tono di *A la mi re* naturale, unitamente ai toni per diesis e per bemolli, tutti compresi, formar debbono il numero de' dodici toni minori.

Nel collocare gli accidenti che si aspettano alla chiave ne' diversi toni minori, osservar conviene la medesima regola prescritta ne' toni maggiori: cioè di non impiegare alcun accidente, senza impiegare quello pur anco che prima lo procede, ed incominciare egualmente tale impiego dal *F fa ut* per diesis, e da *B mi* per li bemolli. Le accidentali alterazioni che occorrono precisamente ne' toni minori, rendono questi di maggiore difficoltà, e per conseguenza di maggior riflessione pur anche nella pratica.

CAPO XI.

Osservazione sopra tutti i Toni fondamentali.

I toni tutti che possono nel nostro Sistema aver luogo, onde servire di fondamento ad un intero pezzo di Musica, a dirigere la Melodia, l'Armonia e la Modulazione, sono in numero di trentaquattro. Questi si ottengono diffatto collo stabilire tanti toni maggiori ed altrettanti minori, quanti sono i suoni naturali, i suoni cromatici diesis ed i suoni cromatici bemolli d'un' ottava, sopra ciascuno de' quali si può effettivamente formare un tono maggiore ed al-

tro minore. Siccome poi dieci di questi toni, cinque cioè maggiori e cinque minori, non sono che repliche di altri dieci, ma considerati però sotto ben diverse relazioni, e molto più difficili (*a*); così nella pratica non sono ammessi che i ventiquattro toni, cioè i dodici maggiori e i dodici minori, come si hanno dalla forma del tono maggiore e da quella del tono minore; ond'è che non si arma giammai la chiave di più di sei diesis o di sei bemolli.

Molto diversi sono però fra di loro tutti questi toni, non già pel solo maggiore o minor grado d'ascensione che sogliono occupare nell' ottava, ma per le varie alterazioni eziandio che dal tempera-

(a) Le cinque mezze voci che dividono cromaticamente la Scala, servono per diesis alle note inferiori, e per bemolli alle superiori Il tono di *G sol re ut diesis* minore, per esempio, è eguale a quello di *A la fa* minore, ossia *A la mi re bemolle*: ma il primo ha cinque diesis, ed il secondo sette bemolli; ed in pratica non si compone in *A la fa* minore, ma in *G sol re ut diesis* minore. Così pure non usasi il tono di *G sol re ut diesis* maggiore, ma bensì quello di *A la fa* maggiore; e ciò, ond' evitare nel primo il doppio diesis che accaderebbe alla nota sensibile, oltre il considerare per diesis tutte le note di tale Scala; quando col secondo che non ammette che quattro bemolli, si ha il medesimo tono; anzi questo *A la fa* nel Cembalo e nell' Organo è lo stesso tasto che il *G sol re ut diesis*. Così generalmente vengono considerati per diesis i toni cromatici minori, e per bemolli i cromatici maggiori.

mento (*a*) in ciascun tono vengono generate. In un Organo od in un Cembalo bene accordato vi si riconosce diffatto da un orecchio accostumato senza veruna difficoltà qualunque tono, del quale si faccia intendere la modulazione. Si distinguono ancora questi toni egualmente negli Organi di diversa o più alta o più bassa accordatura. Dal che chiaramente si vede che una tale cognizione deriva piuttosto dalle diversificate modificazioni che ciascun tono riceve dal totale accordo, che dal grado di elevazione che occupano questi nella tastatura.

Questi diversi toni formano tutta la varietà della Musica. Ogni strumento ha il suo particolare temperamento, ed in ogni musicale Composizione la scelta del tono è una parte delle più essenziali, mentre da questa in gran parte dipende l'espressione. Della maggior purità ne' toni naturali gode l'armonia; e i

(a) Non sono ammessi nè ammettere si possono dal nostro Sistema tutti gl' intervalli nella loro più esatta proporzione: ma è necessario che, onde questo si effettui, ricevano essi alcune picciole alterazioni; e ciò per servirsi, come ci serviamo diffatto, delle medesime corde per diversi toni. Queste alterazioni consistono nel distribuire in tal modo le quinte e le terze, che si possa in tutti gli accordi praticare una conveniente modulazione senza disgustare l'orecchio. Ne' toni naturali però siffatte alterazioni si praticano insensibilmente, e si fanno cadere piuttosto ne' toni poco usitati i quali poi servono in certi casi per un'armonia straordinaria. Il provvedere con tali convenienze all' ordine del Sistema, è ciò che chiamasi *Temperamento*.

toni trasportati che danno meno usitate modulazioni, sono di risorsa al Compositore, quando ha mestieri di espressioni energiche e marcate: mentre noi a proporzione delle varie alterazioni degl' intervalli ci sentiamo pur anche differentemente commossi. La terza maggiore, a cagion d'esempio, è quella che naturalmente in noi suscita l' allegrezza; ma quando cresce, ci trasporta al furore; e la terza minore che alla dolcezza c' invita ed alla tenerezza, quando è mancante, ci conturba ed attrista. Gli esperti Compositori di proposito sanno far uso di questi differenti intervalli, e fanno valere per l'espressione che ne deducono, l' alterazione che vi potrebbero condannare: i medesimi accordi, in somma, battuti in diversi toni, hanno tutta la forza d' eccitare sentimenti del tutto differenti. Il tono di *C sol fa ut* maggiore è maestoso, ed in generale tutti i toni maggiori per bemolle sono pieni di gravità, e quelli per diesis hanno più di vivacità; quello di *G sol re ut* è gaio, di *D la sol re* brillante, di *A la mi re* pieno di spirito ec. I toni minori generalmente eccitano alla tenerezza; e quello di *F fa ut* ha qualche cosa di mesto, quello di *D la sòl re* è affettuoso, di *G sol re ut* molle; e così tutti gli altri hanno la loro propria espressione che conviene venga dal Compositore distinta, onde condurre l' armonia a quegli effetti maravigliosi de' quali è suscettibile, e rendersi così padrone ed arbitro degli affetti del cuore di chi la Musica ascolta.

CAPO XII.

Norma per accordare i musicali Strumenti.

Siccome non v' ha cosa più aggradevole all' orecchio d' uno strumento bene accordato; così non havvi più nauseante di quello che metta suoni striduli e discordi. Onde ovviare però a simile inconveniente che non di rado succede, miglior pensiero cader non mi potea in mente di quello di additare sul fine di questa prima Parte una certa e facile norma, onde agevolmente ottenere l' accordo tanto disiabile de' musicali strumenti.

Sonovi alcuni strumenti che più lungo tempo mantengono l' accordatura, ed altri pure ve ne sono che meno la conservano. Fra i primi annoverar si possono quasi tutti gli strumenti stabili: fra i secondi una buona parte degli strumenti mobili (*a*). Egli è bensì vero che rigorosamente al Cembalista non appartiene l' accordare il Cembalo, nè l' Organo all'Or-

---

(a) Chiamansi Strumenti stabili quelli che hanno tutti i loro suoni già stabiliti dal Fabbricatore, come sono, a cagion d' esempio, il Cembalo, l' Organo ec.; e strumenti mobili quelli poi s' appellano, i di cui suoni vengono formati dal Sonatore nell' atto dell' esecuzione, come, per esempio, negli strumenti da arco si pratica, ne' quali diffatto i suoni sono movibili, dovendosi sopra ogni corda formare più suoni. Di simil sorta sono pure il Corno, il Flauto ec.

ganista, altri Professori essendovi a tal uopo destinati, i Cembalari cioè e gli Organari, ossiano fabbricatori di siffatti strumenti. Ma e quale non mediocre vantaggio non ne ridonderebbe a' Cembalisti medesimi ed agli Organisti, se ad essi pure l'arte fosse nota di bene accordare i loro strumenti? Molti sono gl'incontri che da un momento all'altro possono insorgere, sì nel Cembalo che nell'Organo, a pregiudizio della buona accordatura: e così una corda sola discorde in un Cembalo, od un semplice strasuono in un Organo, più e più volte sono la causa che nel mezzo della più bella esecuzione de' musicali pezzi, invece d'un aggradevole concento, se ne abbia un' insoffribile distonanza. Se l' esecutore pertanto tutte quelle cognizioni avrà che per ben accordare si richieggono e riordinare eziandio in qualunque occasione il proprio strumento; s' avvedrà ben tosto d' onde qualsivoglia minimo difetto provenga o insorger possa nello strumento, e per conseguenza saprà porvi l' opportuno ripiego. In somma, sarà mai sempre per siffatta maniera a portata di fare più giustamente spiccare e nettamente la musicale esecuzione.

Chi usa poi degli strumenti da Orchestra e specialmente di quelli da arco, che sono gli strumenti mobili più soggetti a scordarsi, è ancora più in dovere, anzi è per lui indispensabile di saper ben accordare il proprio strumento. Questa cognizione non è necessaria soltanto ond' ottenere con aggiustatezza i diversi suoni sopra le date corde dello strumento, come fassi ogni volta che eseguire si voglia

qualche pezzo di Musica; ma per unirsi eziandio perfettamente nell' intonazione con tutti quegli altri strumenti co' quali s' intende di concertare.

Negli strumenti a corde in altro non consiste l'accordatura che nel tendere o rilasciare più o meno le corde; negli strumenti da fiato nell'accorciare od allungare le canne sino a tanto che si ottengano i diversi suoni proprj al dato strumento nelle loro convenienti proporzioni. Per effettuare però tutto questo e con buon ordine, fa d'uopo primieramente avere un orecchio fino, giusto ed esercitato, ed avvertire inoltre quelle cose tutte delle quali più minutamente parlerò nel corso di questo Capo.

§. I.

Dell' accordo del Cembalo.

Il giusto riparto de' suoni, a tenore delle leggi del temperamento, è il principale e necessario fondamento di tutto l' accordo del Cembalo. Questo temperamento altro non è che un ripiego pel quale si fa che le medesime corde servano a diversi suoni, affine di supplire a quelli eziandio dei quali realmente è mancante questo strumento.

La più chiara esperienza c'insegna infatti che, se si accordano con tutta precisione quattro quinte di seguito, come per esempio, *A la mi re*, *E la mi*, *B mi*, *F fa ut diesis*, *C sol fa ut diesis*; quest' ultima che deve servire per terza maggiore d'*A la mi re*

approssimando le ottave, riesce perciò troppo crescente. E la ragione è chiara: imperciocchè *C sol fa ut diesis*, considerato come quinta giusta di *F fa ut diesis*, non è lo stesso *C sol fa ut diesis*, generato come terza d' *A la mi re*: e da' più esatti rapporti si riconosce realmente fra questi due *C sol fa ut diesis* la differenza d'un comma. Di più, se colla maggiore esattezza s' accordino dodici quinte di seguito, come per esempio, *C sol fa ut*, *G sol re ut*, *D la sol re*, *A la mi re*, *E la mi*, *B mi*, *F fa ut diesis*, *C sol fa ut diesis*, *G sol re ut diesis*, *D la sol re diesis*, *A la mi re diesis*, *E la mi diesis*, *B mi diesis*; quest' ultimo che nella pratica si considera come *C sol fa ut* naturale, anzi è lo stesso tasto nel Cembalo, non si trova più come tale, ma si riconosce in vece che questo supera di tre comma, che è più d'un quarto di tono, il *C sol fa ut* naturale col quale esser dovrebbe unisono. Onde mettere però a tutto questo rimedio, e fare che un suono renda la quinta d' un altro quattro gradi al disotto, e che lo stesso possa servire di terza a quello che si trova al disotto solamente di due gradi, che il *B mi diesis* sia precisamente il *C sol fa ut* naturale, e che in somma il suono diesis d' una nota inferiore serva ancora per bemolle della superiore, si praticano nelle misure d' alcuni intervalli quelle diverse modificazioni appunto che si considerano nel temperamento, delle quali nel riparto che ora vado ad indicare, ne parlerò. Per effettuar questo, osservi dunque l'accordatore quanto segue.

S' accordi primieramente col Corista (*a*) il *C sol fa ut* naturale che si trova nel mezzo della tastatura, e che si segna nella prima riga del Soprano. Questo stabilito servir dee di termine di comparazione a tutti gli altri suoni del Cembalo; i quali vanno accordati per quinte e per ottave. S'avverta però che le ottave tutte esser debbono accordate colla maggior precisione: mercechè abbiamo dalla continua esperienza che l' orecchio soffre senza pena alcuna il temperamento nelle quinte, ma nelle ottave la minima alterazione nella giusta misura dell' intervallo lo tormenta sommamente e lo perturba. Servasi poi de' suoni medj nell' incominciamento dell' accordo di questo strumento; imperciocchè, quanto più i suoni sono estremi, vale a dire sono troppo gravi o troppo acuti, altrettanto più difficile riesce in quelli il distinguere le giuste proporzioni degl' intervalli: laddove ne' suoni medj riescono queste mai sempre più facili a percepirsi dal nostro orecchio. Al di sopra dell' indicato *C sol fa ut* naturale s' accordi pertanto la sua quinta *G sol re ut*. L' altera-

(a) Non in tutte le Città il tono volgarmente detto *Corista* si trova uguale, ma bensì nell' une si riconosce questo più alto o più basso che nell' altre. Il Corista di Roma è diffatto molto più basso di quello di Milano, Pavia, Parma, Piacenza e di tutte l' altre Città della Lombardia: ed il Corista di Parigi poi non solo cresce oltre il Corista Romano, ma molto ancora oltre il Lombardo. Un Corista di mezzo, e più generalmente abbracciato, egli è pertanto quello della Lombardia: ed a questo infatti, poco più poco meno, s' accostano i Coristi di varie Provincie.

zione in questa esser dee però tanto leggiera, che a riconoscere non s' abbia siffatta quinta distante dal giusto intervallo nè anche per un quarto di comma in calare. Superiormente a questo *G sol re ut* s' accordi la sua quinta *D la sol re*, nella quale si osservi presso a poco la medesima alterazione di cui sopra. Dopo ciò s' accordi l' ottava giusta di quest' ultimo *D la sol re* in discendere; quindi la sua quinta, cioè *A la mi re*, che si trova segnato nel terzo spazio del Soprano, e dopo questo l' altra quinta *E la mi*. Queste due quinte si facciano calare ciscuna circa un quarto di comma, e sino a tanto in somma che, accordando l' ottava giusta in discendere dell' ultimo *E la mi*, s' abbia da essa la terza maggiore del primo suono stabilito, cioè *C sol fa ut*, e questa ancora nella più esatta proporzione.

Effettuato a dovere l' indicato riparto delle suddette quattro quinte, si ha la prima prova del migliore accordo che immaginare si possa in questo strumento. Notisi però che il rendere le quinte calanti d' un quarto di comma circa, si è in vero l' unico mezzo ond' ottenere le terze maggiori ben giuste; ma proseguendo siffatta operazione, ne avviene dappoi che le terze minori riescano quasi tutte troppo calanti. Per render dunque più giuste che possibil sia, quest' ultime ancora, fa d' uopo inoltre di far crescere qualche poco alcune quinte; quelle cioè che si trovano ne' suoni cromatici ne' quali più si convengono le maggiori alterazioni, per essere questi me-

no degli altri usitati. Per compire impertanto l'accordo di cui si tratta, si prosegua ad accordare per quinte ed ottave sino al *G sol re ut diesis*, e voglio dire la quinta dell'*E la mi* lasciato, cioè il *B mi*, che si segna nella quarta riga del Soprano; quindi l'ottava in discendere; dappoi la sua quinta *F fa ut diesis*; in appresso la quinta superiore a quest'ultimo, cioè *C sol fa ut diesis*; si discenda ad accordare la sua ottava, e con questa s' accordi la quinta *G sol re ut diesis*, al qual suono poi cessar si dee l' accordo per diesis. In seguito si ripigli il primo *C sol fa ut* naturale stabilito per termine di comparazione: s'accordi la sua ottava in ascendere; con questa la quinta inferiore *F fa ut*; dappoi l' ottava di quest' ultimo in ascendere; quindi si discenda al *B fa* quinta, e poi ancora alla quinta *E la fa*: ben inteso quanto si è detto richiedere il temperamento ne' suoni cromatici, cioè di rendere questi più o meno crescenti, giusta il più opportuno riparto dell' intero accordo. Finalmente coll' *E la fa* lasciato s' accordi la sua ottava in ascendere; ed allora quando si riconoscerà che quest' ultimo suono potrà servire opportunamente anche per quinta di *A la fa*, ossia del *G sol re ut diesis*, che si è accordato per ultimo nell' accordo per diesis: sarà questa la piena prova dell' ottimo riparto; e ciò con tal metodo eseguito, s' accordino poi tutti gli altri suoni che rimangono, per ottava con quelli che già sono contenuti nel riparto medesimo.

Questa è la norma che per l' ordinario si tiene

nell'

nell' accordo del Cembalo. Vi sono però alcuni che da questa s' allontanano non poco. Incominciano essi il riparto ne' suoni cromatici, e formano così ad orecchio nel mezzo della tastatura una quinta crescente, che vogliono ancora appellare *allegra*. Questa si è *D la fa A la fa*: e da questa poi si regolano per temperare i diversi suoni nell' intero accordo, e nel modo seguente:

Accordano la quinta superiore ad *A la fa*, cioè *E la fa*, che si trova segnato nel quinto spazio del Soprano; discendono poi alla sua ottava; quindi ascendono alla quinta *B fa*, e poi all' altra quinta *F fa ut*; scendono alla sua ottava, e di quest' ultimo suono si servono per accordare il *C sol fa ut* naturale, accordandolo prima per quinta in ascendere, indi per ottava in discendere dal medesimo; cosicchè in quest' ultimo si riconosce propriamente il *C sol fa ut* che si segna nella prima riga del Soprano. Da questa ascendono alla quinta *G sol re ut*, e poi ancora all' altra quinta *D la sol re*, e con quest' ultimo suono la sua ottava in discendere. Qui riprendono il *C sol fa ut* naturale col quale accordano la sua terza maggiore *E la mi*, e con questo l' ottava. In appresso accordano la quinta *B mi* che si segna nella quarta riga del Soprano; discendono all' ottava di questo; quindi ascendono alla sua quinta *F fa ut diesis*. Dopo questa operazione, accordano per ultimo *A la mi re* il quale dee formare la quinta sopra il *D la sol re*, primo spazio del Soprano, e la quinta ancora sotto l' *E la mi*, quinto spazio; e

allora quando poi questo così si ottiene, egli è pure un indizio certo che un tal riparto sia convenientemente eseguito. O nell'una o nell'altra maniera, in somma, che vogliasi effettuare il riparto; il tutto si riduce a rendere perfettissime le ottave, più giuste che si può le terze maggiori e minori: e per tal modo distribuire le alterazioni nelle quinte, che queste punto non offendano la purità dell'armonia naturale, e cadano piuttosto ne' suoni cromatici.

Sebbene una simile accordatura a ragione dir si possa ineguale, non per questo però può riputarsi difettosa. Imperciocchè le indicate alterazioni non pregiudicano già all'ottimo effetto, ma accrescono piuttosto maggior pregio alla varietà de' toni. Abbiasi dunque per certo che il Cembalo sarà convenientemente accordato, allora quando siansi osservate quelle regole che omai mi lusingo d'aver chiaramente dimostrate.

Si potrebbe aggiugner qui che i differenti suoni, acuti cioè e gravi, non solo si possono ottenere col diverso grado di tensione, ma eziandio colla maggiore o minore lunghezza delle corde, o colla maggiore o minore grossezza delle medesime, o coll'impiego di corde di diverso metallo: come pure dir si potrebbe ciò che fa d'uopo, affinchè il suono riesca dolce, unito e chiaro, e d'altre simili cose. Ma siccome queste riguardano la costruzione piuttosto che l'accordo di siffatto strumento, così il mio soggetto mi dispensa dal ragionarne; e solamente dirò che, per formare l'ottava con due corde dello stesso me-

tallo, le quali abbiano eziandio una grossezza eguale ed eguale tensione, l'una dovrà essere doppiamente lunga dell'altra. Per formare poi l'ottava con due corde di diversa grossezza, o di diverso metallo, ma di eguale lunghezza e tensione, fa d'uopo che l'una sia più grossa dell'altra quattro volte, o pure d'un metallo quattro volte più grave: cosicchè, se si volesse, a cagion d'esempio, accordare un Cembalo con corde di ottone, ed un altro con corde d'oro, osservando la medesima lunghezza, grossezza e tensione, non si riconoscerà l'accordo del Cembalo in oro che presso a poco una quinta più basso dell'altro, per non esser l'oro che solo un doppio circa più grave dell'ottone.

La diversa lunghezza delle corde, la diversa tensione e la diversa grossezza sono appunto que' tre mezzi d'inacutire, che dal Fabbricatore si combinano tutti in un solo Cembalo, dove infatti si scorge che quanto più le corde ascendono verso l'acuto, vengono proporzionatamente a raccorciarsi. Nell'impiego poi delle corde di eguale grossezza differisce anche il grado di tensione, non essendo sufficiente per ottenere giusti i diversi intervalli il raccorciamento alle corde assegnato nella proporzione del Cembalo. Così pure, alloraquando da una corda alla sua vicina si differisce nella grossezza, cioè s'impiega una corda più sottile, si dà pure alla medesima proporzionatamente minor grado di tensione ec.. Per ottener finalmente un suono dolce, unito e chiaro, d'uop'è che il corpo sia omogeneo nelle sue parti, ed in somma d'una figura da per tutto uniforme.

§. II.

Dell' accordo dell' Organo.

Per accordare aggiustatamente l'Organo, non solo fa d' uopo il sapere effettuare il riparto de' suoni giusta gl' intervalli convenienti, ma si ricerca eziandio che l' accordatore sia pienamente inteso di tutti que' differenti giuochi e pezzi che compongono questo vasto strumento; ch' egli sappia precisamente come il tutto si corrisponda; e che finalmente conosca appieno la natura ed il genere di tutte le diverse canne.

Il riparto si fa sopra il Principale di quattro piedi aperto, quello cioè che serve di Soprano al principale Basso di otto piedi, osservando le leggi del temperamento giusta l' indicato nell' accordo del Cembalo. Riguardo poi all' intelligenza della distribuzione de' giuochi, questa più agevolmente si può ottenere col fare una seria e matura riflessione sopra il meccanismo de'giuochi stessi, di quello che sia facile il dimostrarlo colla penna, massime che questi variano moltissimo ne' diversi Organi.

Le canne di cui è formato un Organo, si dividono in canne di metallo, ossia di stagno e di piombo, ed in canne di legno. Le canne di metallo dividonsi nuovamente in canne di anima ed in canne di lingua: le une hanno luogo ne'suoni principali, nel Ripieno, Cornetti, Sesquialtere, Terze, Flauti e Voce umana: le altre non s' impiegano che per arricchire gli Organi medesimi delle più belle mutazioni,

imitando con queste varj strumenti. Le canne di legno poi sono quelle che servono a' Contrabbassi, Ottave, Timpani e Tamburo.

Onde avere l'accordo delle canne di anima, fa di mestieri in primo luogo assegnare a ciascuna d'esse quella proporzionata lunghezza che il dato tono richiede; quindi esattamente intonarle. L'operazione d'intonare qualsivoglia canna di anima consiste principalmente nell'unire più o meno la fessura vicino all' anima, quella cioè che divide il piede dalla canna, e sino a tanto che, provando ad animarle col fiato, si ottenga un suono chiaro ed unito. Per tal modo, in somma, si dee la fessura accomodare, che l'aria che si fa entrare dalla parte del piede, e che per la detta fessura esce, si divida così in due parti, che l'una di queste si perda, mentre che l'altra passa per espulsione entro il corpo della canna; ed il suono veramente chiaro ed unito dipende appunto dalla regolata maniera con cui quest'ultima batte l'aria che si trova contenuta nella canna medesima. Quanto più si raccorciano le canne, altrettanto più cresce il tono, come già s'è detto; che se fia d'uopo farle calare, trattandosi però d'un leggerissimo abbassamento, questo si ottiene collo stringere un poco la bocca superiore delle date canne, ovvero col socchiudere la medesima con un cappelletto. Se poi l'abbassamento esser dee d'una mezza voce, ed anche più, allora altro ripiego non havvi che di allungare le canne medesime con aggiunte corrispondenti. Nelle canne di lingua, oltre l'intera proporzione della canna, v'è la

linguetta pur anco a governarsi, dalla data apertura della quale dipende in gran parte l'accordo di siffatte canne, come vedrassi più abbasso. Le canne di legno finalmente che hanno anch'esse la loro anima conveniente, s'intonano presso a poco nel modo come s'è detto delle canne di metallo con anima, ed egualmente s'accordano, assegnando ad esse pure quelle date lunghezze, secondo che i diversi toni addimandano.

Praticato a dovere il riparto sopra l'indicato Principale, ed accordato per intero siffatto registro, questo servir dee per confronto all'accordo totale dell'Organo. E primieramente con questo Principale s'accordano i Contrabbassi. Questi però in alcuni Organi trovansi aperti, in altri chiusi; e questi ultimi così si costruiscono comunemente per uniformarsi alla capacità del luogo dove viene l'Organo collocato. Imperciocchè un Contrabbasso chiuso rende un medesimo suono d'un altro aperto doppiamente lungo (ma non però egualmente chiaro e sonoro). Quindi è che un Contrabbasso di quattro piedi chiuso rende il suono, come di otto piedi aperto; quello di otto piedi chiuso, come di sedici aperto ec.. Per accordare poi un Contrabbasso chiuso, si governa la lunghezza della canna coll'abbassare più o meno il pezzo che entra giustamente nel corpo della medesima, e che serve a chiudere la bocca superiore; il qual pezzo a questo fine appunto si trova movibile. Con i Contrabbassi s'accordino le loro corrispondenti ottave, ed in appresso i Timpani ed il grande

Tamburo. Riguardo ai Timpani, si noti che nell'Organo ciascuno di questi si forma con due canne di lunghezza ineguale. La più lunga s' accorda col dato tono a cui dee corrispondere; l' altra più corta s'accorda crescente d' un semitono incirca della precedente; e si fanno in somma per tal modo queste due canne dissonare, sino a tanto che formino un battimento consimile a quello d' un vero Timpano. Nella distribuzione di questi Timpani si osserva eziandio un ordine particolare, e non s'usano già in tutti i toni, ma in alcuni soltanto. Il Timpano più profondo trovasi per l' ordinario assegnato al *G sol re ut*, che si nota nella prima riga del Basso; e per questo il Timpano che si assegna al *C sol fa ut* due righe sotto, non s' accorda già una quinta sotto, ma bensì una quarta sopra. Lo stesso avviene del Timpano in *D la sol re*, che si colloca nel pedale alla quinta sotto dell' *A la mi re*, primo spazio, ma che s' accorda precisamente alla quarta sopra dell' altro Timpano corrispondente, che si assegna a questo medesimo *A la mire*, primo spazio ec.. Il grande Tamburo poi che si forma con quattro contrabbassi, s' accorda anch' esso per intervalli dissonanti da due in due, affinchè le scosse più o meno frequenti che vengono cagionate dai rigonfiamenti di tali suoni, rendano uno strepito presso a poco eguale a quello che in fatti si sente, alloraquando si percuote un grande Tamburo. I quattro suoni che s' impiegano per siffatto Tamburo, sono comunemente *F fa ut naturale*, *A la mi re naturale*, *A la mi re diesis*. Non

in tutti gli Organi poi il Tamburo ha le sue canne proprie; ma in alcuni si fanno servire i contrabbassi medesimi de' suoni principali in certo modo uniti in un solo pedale.

Accordate così le canne di legno, si passi ad accordar quelle di metallo, ed in primo luogo quelle del Ripieno. Questo però non s'accorda già a registro per registro, ma bensì d'ordine in ordine corrispondente a ciascun tasto. Per un ordine di canne s'intende ogni fila di queste che si trovano nel Somiere, e che hanno il suo principio dalla facciata, o subito dopo questa, e vanno a finire verso il fondo dell'Organo. Onde facilitare pertanto l'accordo dell'indicato Ripieno, fa d'uopo d'aprire tutti i registri del medesimo, chiudendo la bocca superiore delle canne del dato ordine che s'incomincia ad accordare, con un poco di bambagia, affinchè più chiaremente si possa rilevare l'accordo di ciascuna canna che di mano in mano s'accorda, levando successivamente la bambagia suddetta. Allora quando un ordine è accordato, si passi al seguente, nelle canne del quale si rimetta la bambagia, come sopra; e così di seguito, sino a tanto che in ogni tasto abbiasi il corrispondente Ripieno ben accordato.

I diversi registri di Ripieno sono quelli che grandemente rinforzano le due consonanze perfette, che si hanno fra i suoni armonici prodotti da ciascun suono principale. E questi infatti altro non rendono sopra ciascun tasto se non quinte ed ottave. Così dopo il Principale il quale rende i suoni primarj dell'Organo,

hassi l' Ottava per la quale sopra ciascun tasto si ottiene un suono un' ottava più alto di quello che si ha dal Principale. In appresso la Duodecima che è una quinta sopra l' Ottava: la Quintadecima che forma l' ottava sopra l' ottava: la Decimanona che forma una quinta sopra l' indicata Quintadecima; e così la Vigesimaseconda forma ottava; la Vigesimasesta, quinta; la Vigesimanona, ottava; la Trigesimaterza, quinta ec. Si avverta però che questi registri di Ripieno non tutti vanno inacutendosi egualmente, nel passare dal basso all' alto della tastatura: ma la gradazione del grave all' acuto all' intera tastatura non si pratica comunemente che sino a tutta la Duodecima. Agli altri registri che vengono in appresso, s' assegnano diversi ritornelli, i quali consistono nella continua ripetizione de' suoni d' una data ottava; e quanto più tali registri crescono in acutezza, maggiori ritornelli ammettono. La Quintadecima, per esempio, non ha per l' ordinario che un ritornello, il quale incomincia al *G sol re ut*, che si segna nel sesto spazio del Soprano; cioè questo si trova all' unisono di quello che si segna nella terza riga, e così gli altri suoni di seguito. Nella Decimanona incomincia il ritorno de' suoni al *C sol fa ut*, che si segna nel quarto spazio: nella Vigesimaseconda, la *G sol re ut*, terza riga: nella Vigesimasesta, al *C sol fa ut*, prima riga: nella Vigesimanona, al *C sol fa ut*, che si segna nel secondo spazio del Basso: di modo che i quattro *C sol fa ut* della tastatura, invece di essere l' uno all' ottava dell' altro

più acuto, si trovano con questo registro tutti unisoni; e qui si riconosce il ritornello ad ogni ottava. Simili ritornelli s' impiegano così onde rendere ciascun suono ben chiaro, distinto e con un certo grado di forza eziandio. Senza di questi in fatti troppo si dovrebbero i suoni inacutire, per cui non più sensibili riuscirebbero allora nè aggradevoli al nostro orecchio. Quando il Ripieno sia ben accordato, si passi alle Sesquialtere ed alle Terze. S' accordino in appresso i Cornetti primo e secondo; ciascuno de' quali per l' ordinario si forma con due canne per tasto. Nel Cornetto primo le due canne s' accordano l' una all' unisono dell' ottava, l' altra alla quinta sopra: nel Cornetto secondo l' una all' unisono della quintadecima, l' altra alla terza sopra. S' accordi la Fluta col Principale; il Flauto in ottava, coll' ottava; quello in duodecima, colla duodecima; e finalmente la Voce umana col Principale Soprano: avvertendo però di render questa qualche poco crescente, affinchè unita col Principale medesimo, ottener si possa quel dato tremolo col quale una tal voce imitar si pretende. Che se poi sianvi alcuni registri duplicati, come nel Ripieno principalmente de' grandi Organi vi sono diffatto, s' accordino questi co' loro corrispondenti; e così il Principale di facciata, s' egli è d' otto piedi, all' unisono s'accordi di quello di otto piedi accordato pel primo; se è di sedici, s'accordi all' ottava di sotto ec.

Accordate così le canne di anima, ossiano tutti i registri ordinarj dell' Organo, s' accordino le canne

di lingua, ossiano i registri degli Strumenti. S' incominci pertanto dal registro di Trombe le quali esser debbono accordate col Principale Soprano. S' accordi in seguito il Fagotto d' otto piedi col Principale Basso; e gli altri registri tutti che si trovano nel Basso o nel Soprano, s' accordino egualmente co' loro corrispondenti Principali.

E' necessario avvertire, nell' accordo delle canne di lingua, che in queste non contribuisce solo a formare il suono ricercato l' esattezza nell' intera proporzione della canna, ma l' accomodamento eziandio in essa della linguetta con un cert' ordine regolato e giusto. Questa esser deve in ogni parte perfettamente eguale, e d' una grossezza proporzionata alla data canna cui dee servire. Si noti che qualunque benchè leggiera tortuosità nel piano della linguetta può causare un suono molto aspro e falso. Questa dalle due parti verso il canaletto, ossia ancia della canna, deve trovarsi obliqua, e nella sua apertura alla base, parallela. Dallo strignere più o meno siffetta apertura ne deriva poi il suono più acuto o più grave; e si fissa la medesima per mezzo d' un filo d' ottone che si trova movibile. Coll' alzare detto filo si accresce l' apertura, e conseguentemente il suono diventa più grave; e coll' abbassare il medesimo, questa invece si diminuisce, e se ne ottiene un suono più acuto. Che se poi la linguetta troppo si unisca al canaletto, o si scosti di troppo; più allora non hassi alcun suono. Quindi giova avvertire che, se dopo usate le diligenze tutte nell' accomodar la linguetta, non si

ottenga il dato suono giusto e netto, si dee mutar la linguetta medesima giusta il bisogno.

Le canne tutte d'anima, non meno che di lingua, debbono ricevere una quantità di vento per ciascheduna proporzionato; laonde spesse fiate fa d'uopo stringere più o meno l'imboccatura nel piede delle canne, col qual mezzo diffatto si leva in parte il vento alle medesime.

Le canne di anima mantengono più lungo tempo l'accordatura che quelle di lingua; anzi quest'ultime vanno soggette a scordarsi, principalmente colla sola mutazione di tempo, freddo cioè o caldo, umido o secco, ventoso o temperato ec.; e questo cagiona una notabile variazione nelle dimensioni di tutti i corpi. Così il freddo le fa crescere di tono, il caldo le fa abbassare. Una volta però che tali canne siansi in ogni parte ridotte alle convenienti proporzioni, onde porre rimedio alle accidentali alterazioni, non d'altro fa d'uopo che di abbassare l'indicato filo di ottone od alzarlo, onde premere, giusta il bisogno, la linguetta, ed ottenerne in tal guisa l'ottimo accordo del dato suono.

Fra gl'inconvenienti poi che nell'Organo insorger possono, i più frequenti sono i *strasuoni*. Questi negli Organi con Somiere a tiro si riconoscono alloraquando, ripieno il Somiere di vento, all'aprirsi di qualsivoglia registro, si ha qualche suono, che da per se continua, senza abbassare il tasto corrispondente. In questo caso lo *strasuono* deriva dal ventilabro che non chiude esattamente, e per cui, se

col ribattere il tasto non giugne a suo luogo il ventilabro, e si perda così lo *strasuono*, fa di mestieri ripulire con una penna il piano del ventilabro medesimo, oppure rinforzare, giusta il bisogno, la molla corrispondente. Negli Organi con Somiere a vento (*a*), oltre questa sorte di *strasuono* che egualmente

(a) Il Somiere a vento è ben diverso da quello a tiro; ed è quello più perfetto di questo. L' uno poi dall'altro si distingue nel modo seguente.

Nella parte interna del Somiere a tiro esistono tante righe di legno di noce quante sono le canne che appartengono ad un sol tasto, e che formano un dato ordine. Queste righe si chiamano *registri*: e ciascuno di questi ha tanti buchi nella sua lunghezza, quante sono le canne che esso ammette. Per mezzo poi de' registri da mano che corrispondono ai registri del Somiere, si fanno movere i medesimi, ed in tal modo che per ogni registro che si apre, si tira la detta riga a segno che i buchi della medesima vanno a corrispondere ad altri che si trovano nel piano superiore del Somiere, dove sono collocate le canne. Con questo mezzo, abbassandosi un tasto, ed aprendosi così il ventilabro corrispondente che porta il vento ad un ordine di canne, si ottiene il suono di quella che appartiene al dato registro aperto, o per meglio dire, si hanno così gl' incontri de' buchi per lo passaggio del vento nella canna medesima. Quando un registro è chiuso, più allora non s' incontrano i buchi della riga del medesimo con quelli del Somiere, e conseguentemente il vento nel Somiere introdotto per mezzo de' mantici non può far passaggio ad animare le diverse canne, anche coll' abbassarsi de' tasti.

Ne' Somieri a vento si ha un meccanismo assai più artificioso. Qui coll' aprire d' un dato registro, non si tira già una riga di legno perforata, onde far incontrare i buchi della medesima

può accadere, altri ancora se ne possono incontrare per difetto de' ventilabrini esistenti nella segreta di tal Somiere, cioè quando questi ancora non chiudono perfettamente. Si riconoscono tali *strasuoni* dal suono che si ha da qualche canna coll' abbassare de' tasti, ma senza aprire alcun registro. Per togliere siffatti *strasuoni*, si aprano primieramente e si chiudano più volte que' registri ne' quali questi cadono: oppure si batta ciascun ventilabrino che produce lo *strasuono*, col mezzo della punta corrispondente che trovasi sopra il Somiere, vicina al piede di ciascuna canna nell' intaccatura del registro. Che se fia d' uopo, si ripulisca pur anco il dato ventilabrino. Anche ne' pedali, ossia ne' ventilabri che si fanno movere col mezzo de' pedali, nascer possono eguali inconvenienti; e qui per l' ordinario si rimedia col solo ribattere il dato pedale. Che se ciò poi non giova, si esamini più minutamente la cosa, e tanto facciasi finalmente finchè il tutto a dovere si corrisponda.

con quelli del Somiere: ma bensì nello stesso tempo si aprono sorprendentemente nella segreta del Somiere medesimo altrettanti ventilabrini quante sono le canne del dato registro: e con questo mezzo si ha il libero passaggio del vento alle diverse canne.

Gli Organi con Somiere a vento mantengono assai più l'accordatura di quelli che l'hanno a tiro: imperciocchè le righe di legno che si hanno in questi ultimi per li registri, molto soffrono nelle variazioni de' tempi.

§. III.

Dell' Accordo degli Strumenti da Orchestra.

Per ottenere un giusto accordo negli Strumenti da Orchestra, fa d' uopo primieramente determinare un dato suono. Quando poi s' intenda concertare con più strumenti, deve il medesimo trovarsi con questi perfettamente unito, e servir quindi di termine di comparazione agli altri suoni di ciascuno strumento in particolare. Questo suono per l' ordinario è l' *A la mi re*, ovvero il *D la sol re*, che negli strumenti da arco principalmente, nel Violino cioè, nella Viola, Violoncello e Contrabbasso, si trova sopra una corda a vuoto, ed in un dato centro facile ad essere appreso dall' orecchio; come diffatto lo è nel Violino la seconda per l' *A la mi re*, o la terza pel *D la sol re*; nella Viola il cantino per l' *A la mi re*, o la seconda pel *D la sol re* ec.

Il Violino s' accorda per quinte; cioè s' accorda la terza *D la sol re* una quinta sotto l' *A la mi re*, termine di comparazione; la quarta corda *G sol re ut* s' accorda una quinta sotto la terza *D la sol re*; e finalmente s' accorda il cantino *E la mi* una quinta sopra l' *A la mi re* indicato. La Viola ed il Violoncello per quinte pur anco s' accordano; ed il Contrabbasso per quarte.

Oltre questi strumenti da arco, che sono veramente i principali dell' Orchestra, altri ve n' entrano di diversa classe; da fiato cioè, come lo sono il

Corno da caccia, il Flauto traversiere, l'Oboè, il Fagotto ed altri simili; e da percossa lo sono i Timpani. Questi diversi strumenti hanno però un tono presso a poco fisso; ma s'accordano nondimeno essi pure con qualunque altro. Negli strumenti da fiato principalmente, onde ciò ottenere, conviene alcune volte cambiare un dato pezzo, sostituendone un altro di differente lunghezza; mercechè di que' diversi pezzi che in siffatti strumenti sono destinati l'un l'altro alla sostituzione, i più lunghi servono per far abbassare il tono totale dello strumento, ed i più corti al contrario per farlo alzare. In simil guisa hassi il corrispondente accordo con qualunque altro strumento; lo che riuscirebbe impossibile del tutto, qualora non si avessero tali pezzi da potersi adattare al luogo conveniente. Per ciò che riguarda poi il Corno da caccia, si noti che dannosi diversi Corni in diversi toni; e ciascuno di questi oltre al servire per quel dato tono che risulta dalla proporzione naturale dello strumento, si impiega ancora per tutti gli altri toni che nella Musica si praticano. S'aggiungono a tale effetto al medesimo Corno diversi pezzi, per mezzo de' quali s'abbassa il tono naturale allo strumento d'una mezza voce o di una voce o di qualunque intervallo dell'ottava: di modo che un Corno, per esempio, che nella sua naturale proporzione sia costrutto in *A la mi re* (come sono i più comuni), puossi col mezzo de' diversi pezzi, ossiano certe canne e ritorti d'aggiunte, abbassare sino al *B fa*, ed anche all'*A la mi re* d'un' ottava al di sotto. Nel Flauto poi, nell'Oboè, Fa-

gotto

gotto e simili strumenti, quando fa d'uopo abbassare il tono di qualche poco solamente, usasi allungarli in parte all'imboccatura de' pezzi: ma questo, sebbene in uso comune, non è però un mezzo del tutto sicuro. Imperciocchè, variandosi così la giusta proporzione fra la lunghezza totale dello strumento e gl'intervalli d'un buco all'altro, ne risultano quindi più suoni che non si trovano perfettamente intonati. S'avverta per ultimo, nell'accordo in generale de' suddetti strumenti da fiato, che questi prima dell'esecuzione esser debbono un tantino calanti, per trovarsi poscia d'accordo nel corso del concerto: giacchè è proprio di questi il crescere qualche poco di tono a misura che a lungo si usano. La ragione è chiara: imperciocchè l'aria che trovasi contenuta nella canna dello strumento, in un dato grado rarefatta per mezzo della inspirazione colla quale il suono si ottiene, viene a rarefarsi di più per mezzo del calore che la continuazione della medesima produce. Per questo le vibrazioni diffatto si formano più frequenti, ed il suono conseguentemente più acuto addiviene.

Per l'accordo finalmente de' Timpani i quali sono due strumenti da percossa d'ineguale grandezza, avvertir conviene che ciascuno di questi non rende che un solo suono. Il più piccolo serve pel suono della prima nota del tono; il più grande per quello della quarta sotto; ed a questo intervallo esser debbono precisamente accordati. Dal tendere più o meno la pelle sopra la quale un dato Timpano si percuote, si fa crescere più o meno di tono il medesimo; e

dal rilasciarla all' opposto si fa calare. Il tono ordinario in cui vengono costrutti i Timpani, è quello di *C sol fa ut*: ma comunemente s' accordano e s' adoprano pur anco un tono più basso di questo, ed un tono più alto, in *B fa* cioè ed in *D la sol re*.

A me basta qui d' aver accennate quelle principali cognizioni che sono indispensabili per ben apprendere quella pratica, che tratto tratto andrò esaurendo nelle altre due parti di quest' Opera. Chi desiderasse poi d' essere maggiormente informato della Teoria musicale, non ha che a consultare le Prove sopra i principj dell'Armonia di M.r Serre, le Ricerche sopra la Teoria della Musica del Canonico Jamard, il gran Progetto di Musica di Jackson, le Instituzioni Armoniche di Giuseppe Zarlino, i Documenti Armonici del Canonico Berardi, il Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'Armonia del Tartini, i Principj dell' Armonia del Dottore Holder, il Trattato di Musica del Malcolm, la Generazione Armonica di M.r Rameau, gli Elementi di Musica di M.r D' Alembert, le eccellenti Opere del Nalgulio, Mengoli, Perrault, Wallis, Descartes, e de' PP. Kircher, Mersennio, Martini, e di tant' altri celebri Autori che per brevità tralascio: ne' quali certamente ritrovar potrà sufficiente pascolo al proprio suo discernimento.

Fine della Parte Prima.

PARTE SECONDA

Introduzione alla Pratica della Musica.

Della pratica musicale ragionare dovendo, tutto accennar converrebbe quanto alla medesima appartiene. Ma per la più vantaggiosa dilucidazione d' una così importante materia, di lasciare io penso tutte quelle superfluità che d' imbarazzo piuttosto e di confusione servir potrebbero che di maggiore rischiarimento. Attenendomi pertanto a ciò che essenziale ritrovasi, non mancherò di additare quelle più esatte distinzioni che necessarie sono a tale pratica; onde più chiaro per una parte e più sicuro per l' altra riesca lo svolgimento di sì grave soggetto.

Che ogn' arte la sua pratica ammetta e la sua speculazione, è fuor di dubbio. Alla pratica si aspetta il presentare le difficoltà e il segnare i fenomeni; alla speculazione poi lo spiegare i fenomeni ed appianare le difficoltà. Nell' arte musicale tutta la pratica consiste nel porre in opera le regole dell' armonia, ossia nel disporre in tal modo la successione de' suoni onde ne risultino piacevoli sensazioni, il che propriamente Composizione appellasi; e nell' eseguire tali musici Componimenti. La speculazione altro non è che la conoscenza in astratto di tutte le regole che

alla Musica stessa appartengono. Questa però abbraccia i ragionamenti tutti della materia musicale; e da essa dipende la maggior prefezione di questa Scienza. Se in ogni arte non si può ben possedere la pratica senza una maturata speculazione, come pure la speculazione senza una buona pratica; ciò molto più nella Musica, che, come scienza ed arte, ha la sua pratica una sì stretta unione colla speculativa, che del tutto impossibil si rende il posseder bene l'una senza dell'altra.

Per addestrare quindi con maggiore facilità alla pratica della Musica, ho premesse appunto nella prima Parte quelle generali notizie teoriche che tutte alla speculazione principalmente appartengono. Per quanto poi riguarda la Composizione, ciò sarà il soggetto della terza Parte, tutta abbracciando questa seconda la sola esecuzione, come di grandissimo vantaggio ad apprendersi prima che la composizione. Ad ottenerne frattanto il divisato intento, darò primieramente la cognizione di tutti i caratteri musicali; dimostrerò in appresso i mezzi più facili per la loro espressione tanto colla umana voce quanto co' musicali strumenti: al quale effetto darò tre lezioni per ciascuna delle quattro parti vocali, il *Soprano* cioè, il *Contralto*, il *Tenore* ed il *Basso*: e riguardo all'esecuzione della Musica instrumentale, darò le lezioni del *Cembalo* in prima; indi quelle dell'*Organo* alle quali quelle seguiranno de' principali strumenti che comunemente s'impiegano nelle nostre Orchestre, il *Violino* cioè, la *Viola*, il *Violoncello* ed il *Con-*

trabbasso, che sono gli strumenti da arco che formano la Sinfonia: e l'*Oboè* ed il *Corno da caccia* che sono quelli da fiato che la legano; e finalmente il *Flauto traversiere*, che invece dell' Oboè impiegasi non di rado onde variar l'espressione. Aggiugnerò inoltre varie osservazioni sopra diversi altri strumenti che talvolta s'impiegano nelle più grandiose composizioni, cioè il *Clarinetto*, il *Corno Inglese*, il *Fagotto*, il *Serpentone*, la *Tromba dritta* ed i *Timpani*; de' quali strumenti tutti è altresì necessario a' Compositori l'averne una ben fondata cognizione, per opportunamente valersene all' uopo.

CAPO I.

Distinzione de' Caratteri musicali.

La più chiara intelligenza di tutti i caratteri che nella Musica si adoprano, è la prima e la più importante cosa per ottenere di essa la più precisa esecuzione. Questa infatti in altro non consiste che nell' uso di esprimere tali caratteri o coll' umana voce o co' musicali strumenti, e rendere per siffatta maniera esattamente quel tal pezzo di Musica che viene contrassegnato su la parte.

Simili caratteri vengono primieramente destinati a rappresentare tutti i suoni che nella Musica s'impiegano (nel qual senso si chiamano note musicali), i differenti gradi che questi medesimi suoni occupano

dal grave all'acuto, e le loro relative durate. Per nominare i diversi suoni, serve l' Alfabeto musicale: dalla posizione di questi nelle righe, o negli spazj fra esse, o sopra o sotto di esse, si rileva il differente grado di acutezza o di gravità; e la diversa figura con cui si segnano, indica precisamente il loro determinato valore.

Le righe che sono stabilite a distinguere i gradi musicali, camminano tutte orizzontalmente da cinque in cinque; e i quattro spazj che contiene la collazione di queste cinque righe, si considerano ancora per altrettanti gradi: cosicchè questa unione di righe e spazj forma precisamente la capacità di nove gradi. Le suddette righe si contano dal basso all'alto, ed egualmente si pratica anche de' quattro spazj. Quando però occorre un numero maggiore di gradi per una più grande estensione, si accrescono alcune altre righe posticcie al disotto o al disopra delle cinque determinate. Le aggiunte inferiori si contano per righe e spazj al di sotto nel numero in cui vi si ritrovano, come per esempio, una riga sotto, due spazj sotto ec.; ma per annumerare le superiori, si accresce gradatamente il numero delle righe o spazj determinati, cosicchè il quinto spazio cade subito dopo la quinta riga, la sesta riga nella prima aggiunta ec.

Non solo poi si chiamano caratteri musicali quelle note che servono per indicare i suoni ne' diversi gradi, ma molti altri segni ancora che nella Musica si impiegano onde indicare le *Chiavi*, gli *Accidenti*, i *Tempi*, le *Sospensioni*, *Riprese*, *Legature*, *Punteg-*

giature, e tant'altre simili cose, tutte all'esecuzione appartenenti, delle quali ne darò in appresso la più chiara spiegazione.

Conviene però distinguere due importanti oggetti che spettano principalmente all' espressione de' suoni a tenore de' suddetti caratteri; e sono la perfetta intonazione di tali suoni, giusta il loro diverso intervallo, che è quello che la melodia costituisce e l'armonia; e la precisa distribuzione di questi nella misura, che è quella che determina il tempo.

Per la perfetta intonazione de' suoni, oltre la diversa posizione delle note, considerar si dee ancora la diversa chiave alla quale sono soggette siffatte note che i suoni esprimono, il numero de' diesis o de' bemolli de' quali può essere armata la chiave, ed il diesis o bemolle o bequadro che può essere premesso accidentalmente a qualunque nota. Per distribuire poi i suoni con tutta esattezza nella misura, non solo si deve aver presente la diversa figura delle note, ma riflettere altresì alla qualità della misura ed al grado prescritto di movimento, e marcare perfettamente tutti gli accenti. Queste cose sono però molto difficili da osservarsi, mentre la celerità dell' esecuzione non lascia lungo tempo a riflettere alla combinazione di tanti segni: anzi il tempo stesso della riflessione è quello appunto dell' esecuzione. Dal che ne avviene propriamente il ritardo degli scolari nell' avanzamento di quest' arte; giacchè, oltre il conoscere tutti i musicali caratteri, è necessario altresì una consumata abitudine d' esprimerli ne' suoi più

esatti rapporti, ond' ottenerne la più pronta e precisa esecuzione.

§. I.

Dell' Alfabeto Musicale.

Sette sole voci sono quelle che tutto compongono il nostro Alfabeto Musicale, e sono le seguenti:

A la mi re, *B mi*, *C sol fa ut*, *D la sol re*, *E la mi*, *F fa ut*, *G sol re ut.*

Quest' Alfabeto si tragge dalle sei sillabe *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, ritrovate da Guido d' Arezzo, onde esprimere i suoni nella naturale successione de' suoi Esacordi: ma combinate in modo che indichino la modulazione, ed aggiunte alle lettere, che già da prima corrispondeano ai suoni.

Queste voci servono a nominare i diversi suoni della Musica, i quali nell' ordine naturale non sono realmente che sette, come sono tutti i gradi che contiene l' ottava. S' indicano questi con note che nella loro successione formano la Scala musicale: al termine d' ogni sette incomincia novamente un' altra ottava, ossia una ripetizione degl' istessi sette suoni nel medesimo ordine, ma però d' un' ottava più acuti: ond' è che i medesimi nomi de' suoni d' un' ottava servono ancora per tutte le altre, le quali per rapporto all' acutezza o gravità vengono distinte dalla posizione delle note ne' diversi gradi.

La composizione poi di ciascuna delle voci sud-

dette varia in parte allora quando s' impiega per nominare un suono bemollizzato; e tale variazione s' introdusse in forza delle mutazioni praticate nel Solfeggio Italiano. Per questo i sette suoni dell' ottava che, se naturali, si nominano colle diverse voci dell' indicato musicale Alfabeto, se bemolli, si appellano nella seguente maniera:

A la fa, *B fa*, *C la fa*, *D la fa*, *E la fa*, *F la fa*, *G la fa.*

Giova non poco inoltre l' intelligenza dell' Alfabeto musicale de' Francesi: giacchè le particolari sillabe di questo principalmente s' adoprano per intonare i suoni nel Solfeggio detto *alla Francese.*

Colla scorta della sillaba *si*, introdotta nella Scala musicale de' Francesi, hannosi le sette sillabe *la*, *si*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, corrispondenti ai sette suoni dell' ottava, ed alle sette lettere iniziali del Musico Alfabeto. Essi poi aggiungono a ciascuna delle sette lettere il nome preciso del tono, e tra la lettera e questo nome, quello ancora della quinta del medesimo, come qui sotto.

A mi la, *B fa si*, *C sol ut*, *D la re*, *E si mi*, *F ut fa*, *G re sol.*

Tali nomi presso i Francesi sono invariabili; ond' è che il bemolle non fa mutare la composizione di questi, come presso gl' Italiani; e presso loro diffatto non si dice *A la fa*, *B fa* ec., ma bensì *A mi la bemolle*, *B fa si bemolle*, o più semplicemente *la bemolle*, *si bemolle* ec.

§. II.

Delle Figure Musicali.

Ogni nota che si nomina col musicale Alfabeto, può avere ancora una diversa figura dalla quale poi dipende la relativa durata di essa. A tal fine necessario è lo intendere queste diverse figure, le quali sono la *Massima*, che vale otto misure, la *Lunga* che ne val quattro, la *Breve* che due sole ne conta, la *Semibreve* che una soltanto, la *Minima* che la metà vale d'una misura, ossiano due quarti, la *Semiminima* che vale un quarto, la *Croma* che vale mezzo quarto, la *Semicroma* che vale un respiro, la *Biscroma* che vale mezzo respiro, e la *Quarticroma* che vale un quarto di respiro. Queste si segnano tutte come *fig.* I. *Caratteri Musicali.*

Avvertasi però che le prime tre figure, la *Massima* cioè, la *Lunga* e la *Breve*, non sono più in uso, dacchè dividonsi le misure: la nota di più lunga durata che ora accostumasi, si è la *Semibreve*, la quale, collocata nella misura del tempo ordinario, vale precisamente un' intera misura; e tutte le note divise in quarti, mezzi quarti ec., non si considerano che per rapporto ad essa collocata in tale grande misura, nella quale la Minima vi ha luogo per due quarti, la Semiminima per uno ec.. Rapporto poi al tempo binario, una Semiminima non forma già la quarta parte d'una misura, ma bensì la metà, nella

sestupla una croma non è un'ottava parte, ma bensì una sesta ec.

La coda rivoltata delle note, come nella *Croma*, nella *Semicroma* ec., che si pratica quando sono ad una ad una, indica una legatura; cosicchè quando si tratta di più crome di seguito, invece di distinguerle separatamente, si legano insieme per le code con una linea in numero conveniente; e rispetto alla Semicroma che, oltre la coda rivoltata, ammette una linea quando è da se, per unirne varie, se ne praticano due, e così delle altre. Per maggior dilucidazione di ciò serva l'esempio della *fig.* 2., nella quale la Semibreve è eguale nel valore alle due Minime o alle quattro Semiminime o alle otto Crome ec.

Il valore d'ogni nota finalmente può ancora essere accresciuto della metà di quello che ciascuna rappresenta secondo la diversa figura; e ciò si ottiene in forza d'un punto che si colloca alla diritta della nota, il quale egualmente si considera come un valore, e mai sempre vale la giusta metà di quella nota che lo precede; onde la Minima puntata, come nella *fig.* 3., è d'egual valore come le tre Semiminime, la Semiminima come le tre Crome: così intendasi delle altre ancora.

§. III.

Delle Pause.

Corrispondono a tutte le indicate figure altri diversi segni, che *Pause* si dicono. Servono questi per

indicare il suono ommesso: onde, collocati al luogo delle differenti note, si dee passare in silenzio tutto il tempo del lor valore. Questi poi si esprimono, come nella *fig.* I. *Caratt. Music.*, al disotto delle figure corrispondenti.

Alcuno non havvi fra questi segni che corrisponda alla pausa della Massima, ma per esprimere questo silenzio, egli è necessario di duplicare quello della Lunga; e questo si raddoppia tante volte ancora quante ve n' abbisognano, per esprimere la pausa di un grande numero di misure, nel qual caso si pratica d' aggiugnervi il numero aritmetico, affine di scoprire più facilmente in un sol punto la quantità delle segnate misure da passarsi sotto silenzio.

Quando si tratta d' una Musica a più parti, e che qualcuna di esse dee tacere per un intero pezzo, tutto quel silenzio non s' indica già con tante pause, ma bensì colla parola latina *Tacet*. E questa s'incontra sovente, massime nelle parti degli Oboè e de' Corni, per indicare *Andante Tacet*, *Recitativo Tacet* ec.; e nelle parti vocali, quando una non entra nel pezzo che l' altra eseguisce, si pratica pure di così indicare il loro silenzio, come per esempio, *Gloria Tacet*, *Laudamus Tacet* ec.

Per quanto poi riguarda il valore accresciuto alle note per mezzo del punto, non così si può praticare colle pause per far crescere la metà del tempo d'aspetto, e per siffatta maniera indicare la pausa corrispondente; ma fa d' uopo d' esprimere tutto quel dato silenzio con diverse pause che corrispondano al preci-

so valore di quella tal nota puntata: onde per indicare, a cagion d'esempio, l'aspetto d'una Minima puntata, si marca colla pausa della mezza misura e con quella del quarto; per quella della Semiminima puntata, si vale della pausa del quarto e di quella del mezzo quarto; e così dicasi rapporto alle pause di tutte le altre note puntate. Avvertasi però che in que' tempi, dove una nota puntata basta per empiere una misura, come per esempio, la Minima puntata in quello di tre e quattro, la Semiminima puntata in quello di tre e otto ec., tale silenzio s'indica ancora con quello dell'intera misura.

§. IV.

Delle Chiavi.

Di tutte le Chiavi che nella Musica si praticano, non ve ne sono che tre di differente figura, dalla diversa posizione delle quali ne risultano poi tutte le altre. La prima di queste tre Chiavi principali chiamasi di *F fa ut*, la seconda di *C sol fa ut*, e la terza di *G sol re ut:* queste si marcano come *fig.* 4. *Caratt. Music.*. Appartiene la prima a' suoni più gravi; agli acuti la seconda; e la terza ai sopracuti.

Le varie posizioni che hanno le chiavi, sono tutte nelle righe, e non negli spazj. La chiave di *F fa ut* ha due posizioni, cioè nella quarta e nella terza riga: nel primo caso rappresenta la chiave di

Basso, che si nomina di *F fa ut* in quarta riga; nel secondo indica quella del *Baritono*, che si appella di *F fa ut* in terza riga. Le maggiori posizioni cadono in quella di *C sol fa ut*, la quale ne ha quattro, cioè alla quarta, alla terza, alla seconda ed alla prima riga. La posizione alla quarta riga indica la chiave del *Tenore*, alla terza quella del *Contralto*, alla seconda quella del *Mezzosoprano*, alla prima quella del *Soprano*. La chiave finalmente di *G sol re ut* ha una sola posizione alla seconda riga, e si nomina per la chiave del *Violino* (*a*). Queste diverse posizioni delle chiavi si esprimono tutte come nella *fig.* 5.

Al principio d'ogni pezzo di Musica, a capo delle cinque righe si colloca sempre una di queste chiavi, secondo che esige quella tal voce o strumento con cui quel dato pezzo si debbe eseguire. Dipende precisamente dalla chiave il nominare i suoni e rilevare il luogo che occupano questi nell'ordine del sistema. La chiave, per esempio, del Basso nomina *F fa ut* il suono della nota alla quarta riga: onde da questa ascendendo, il quarto spazio sarà un G *sol re ut*, e la quinta riga un *A la mi re* ec.; e discendendo dalla medesima quarta riga, il terzo spazio sarà un

(a) Ammettono i Francesi un' altra posizione ancora alla chiave di *G sol re ut*, cioè in prima riga: ma siccome questa rende i medesimi nomi alli suoni che rende quella di *F fa ut* in quarta riga, così nella pratica inutile del tutto addiviene.

E la mi, la terza riga un *D la sol re* ec., i quali suoni hanno poi un luogo determinato ne'dati strumenti. Così pure succede di tutte le altre chiavi. Le note, in somma, che riguardo alle linee hanno due differenti posizioni, l'una cioè in linea, nello spazio l'altra, e le quali sono alternative, quando procedono queste con una successione diatonica, non indicano alcun suono precisamente, se non colla scorta delle chiavi: giacchè diverse note, indicate sopra un medesimo grado, aver possono ancora una diversa successione, se a ciascuna si cambi la chiave.

Oltre la necessità che si ha nella pratica d'ogni strumento di conoscere a fondo la propria chiave, per esercitarsi a leggere la Musica, giova ancora il possederle tutte, onde valersi all'uopo delle trasposizioni. Servono le sette chiavi per indicare qualsivoglia tono in qualunque de' sette gradi dell'ottava: ond'è che colla scelta conveniente di queste eseguir si può qualunque pezzo di Musica trasportato in qualunque tono scelto a piacimento, avendo però riguardo alla similitudine del tono (*a*).

(a) Per trasportare convenientemente un tono, egli è necessario 1. di supporre quella tal chiave che indichi il tono trasportato nel grado medesimo di quello che si trasporta: 2. di costruire il nuovo tono egualmente maggiore o minore, come quello che si è lasciato: 3. finalmente di supporre la nuova chiave armata degli accidenti che ammette quel nuovo tono che si è scelto. Avvertasi però che, allora quando si trasporta il Basso in una chiave acuta, come a cagion d'esempio, in quella del Vio-

§. V.

Degli Accidenti.

Tre sono gli accidenti della Musica, ossiano i segni accidentali che nella Musica si praticano, onde indicare le diverse alterazioni che in quella di sovente occorrono, il *Diesis* cioè, il *Bemolle* ed il *Bequadro.* Questi non solo accidentalmente si trovano nel corso d'un pezzo di Musica, ma s'impiegano ancora alla chiave, giusta le alterazioni che ammettono i diversi toni. La figura che ciascuno di questi rappresenta, si è come nella *Fig. 6. Carat. Mus.* L'effetto poi che nella Musica producono, è l'uno dall'altro totalmente diverso.

Innalza il *diesis* il suono della nota alla quale è congiunto, d'un semitono minore (che nella pratica si considera per mezza voce o mezzo tono) al disopra di quello che questa medesima nota aver dovrebbe nell'ordine naturale; e questo effetto quindi produce, senza che la nota soffra alcuna mutazione di nome o di grado. Il *bemolle* all'opposto abbassa d'un semitono minore il suono della nota, avanti la quale viene collocato: ed il *bequadro* finalmente che trovasi avanti d'una nota, indica che il suono di quella,

---

lino o in quella del Soprano, non debbesi già egualmente eseguirlo acuto, ma bensì un'ottava o due ottave al disotto, giusta l'opportunità.

quella, essendo stato innalzato da prima per mezzo del *diesis* od abbassato pel *bemolle*, esser dee rimesso nell' ordine naturale, ossia a quel luogo preciso che occupa nella Scala Diatonica di *C sol fa ut*: laonde serve esso puramente per distruggere l' effetto prodotto dal *diesis* o dal *bemolle* precedentemente collocato sopra qualsivoglia nota. Avvertasi però che, se il *diesis* o *bemolle* sono accidentali, il *bequadro* vale a distruggerli anche per tutte le altre note che in seguito possono cadere sopra il medesimo grado, e sino a tanto che non vengano sotto nuove alterazioni. Che se poi questi fossero alla chiave, non serve il *bequadro* allora che per quella nota che segue immediatamente, o tutt' al più per quelle che nella medesima misura si trovano sopra lo stesso grado; onde n'avviene che, per qualunque nota alterata alla chiave, sempre necessario sia per distruggerne l' alterazione, di replicare il *bequadro*. Così è del *diesis* e del *bemolle*, quando sono accidentali, il di cui effetto non ha luogo che per quella sola nota alla quale sono congiunti, o al più per quella data misura dove si trovano; nella quale poi operano su tutte le note che sono nel medesimo grado di quella che si è alterata, quando queste non vengano di bel nuovo espressamente indicate con qualche opposto segno. Che se questi trovinsi impiegati alla chiave, allora operano sopra tutte le note, nel di cui grado si sono collocati gli accidenti alla chiave, ed operano pur anco in tutte le loro ottave; sempre che non sia-

no marcate accidentalmente da qualch' altro contrario segno.

Nell' impiego accidentale si collocano sempre questi segni alla sinistra avanti quella tal nota alla quale occorre l' alterazione; e questi uniti ad una *cifra*, ossia numero aritmetico (come si pratica principalmente negli accompagnamenti del Cembalo e dell' Organo) indicano lo stesso, come avanti ad una nota. Riguardo poi a quelli che s' impiegano alla chiave, vengono sempre collocati tra la chiave ed il segno del tempo.

Occorre inoltre in certi casi (*a*) d' innalzare

(a) Per ascendere in tutti i toni minori, egli è necessario di alterare accidentalmente la sesta e la settima nota, giusta la forma del tono minore. Nel tono di *G sol re ut diesis* minore, per esempio, la settima nota, cioè *F fa ut*, è già alterata alla chiave nel numero de' quattro *diesis* ch' esso tono ammette: ma questa non forma però la nota sensibile, come si richiede per ascendere al tono; ed ecco come accade l' impiego del *doppio diesis*, ossia *diesis quadrato* per innalzarla accidentalmente d' un altro semitono; e se, per esempio, in un giro di modulazione si trovasse a praticare il tono maggiore di *C sol fa ut bemolle* che ammette tutte le sette note dell' ottava bemollizzate, e da questo si avesse ancora a far passaggio alla quarta, converrebbe d' abbassare la settima nota d' un semitono per renderla minore, come richiede la modulazione; ma questa essendo già bemollizzata per la natura del tono, sarebbe di necessità valersi del *doppio bemolle* per ottenere il suddetto effetto.

L' uso del *doppio bemolle* è piuttosto raro; ma il *diesis quadrato* si pratica più frequentemente nella modulazione di que' toni che ammettono un numero grande di *diesis* alla chiave.

d' un semitono una nota già resa *diesis* alla chiave, ovvero d'abbassarne d'un semitono una che alla chiave s' è già bemollizzata; quindi è che nel primo caso si pratica il *diesis quadrato*, chiamato ancora *diesis enarmonico*, e nel secondo il *doppio bemolle*; i quai segni si esprimono come nella *fig.* 7.

Le note alterate per li *diesis* o pe' *bemolli* o per esser distrutto il loro effetto pel *baquadro*, conservano tutte mai sempre la loro medesima posizione.

§. VI.

De' Tempi Musicali.

Altro non sono i diversi Tempi che nella Musica s' impiegano, che certi stabiliti segni che s'appongono alla chiave, e pe' quali in cognizione si viene di quelle varie specie di misura da osservarsi in quel tal pezzo di Musica, regolato sotto quel dato tempo principale.

Si distinguono generalmente tutti questi tempi in pari ed in dispari. I pari sono quelli che in parti eguali dividono le misure, tanto in battere che in levare, e si nominano *Ordinario*, *Binario*, *Alla breve*, *Sestupla* e *Dodiciupla*: i segni de' quali si esprimono come nella *fig. 8. Carat. Music.*. I dispari quelli sono che le misure dividono in due terzi in battere ed un terzo in levare, e sono i loro nomi *Tripola maggiore*, *Tripola minore*, *Tripoletta*, *Tripola di crome* e *Tripola di semicrome*: de' quali

nella *fig. 9.* si rilevano i segni con cui vengono espressi.

Le diverse parti che ogni misura contiene, si chiamano *tempi della misura*; e siccome tutte le misure regolate dal tempo principale, espresso alla chiave, debbono serbare fra loro una perfetta eguaglianza nella durata, così tutti i tempi pur anche che queste in se racchiudono, esser debbono perfettamente uguali. Onde assicurarsi quindi di siffatta rigorosa uguaglianza che regnar deve nella misura, vengono marcati i diversi tempi di essa con certi movimenti del piede o della mano, i quali servono a distribuire nelle misure tutti i differenti valori delle note in esse contenute; e questo chiamasi *battere la misura.* I tempi poi che si marcano col posare del piede o della mano, sono quelli che diconsi *in battere*; ed *in levare* si chiamano quelli che col levare del piede o della mano s' accennano.

Ne' tempi pari alcuni ve ne sono che ammettono quattro movimenti per misura, siccome l'*Ordinario*, la *Dodiciupla*; ed altri che non ne ammettono che due, come il *Binario*, la *Sestupla* ec.. Ma siccome tutte le grandi misure a quattro tempi dividere si possono eziandio in misure a due soli tempi, così vengono considerati generalmente tutti i tempi pari sotto un doppio movimento, ed i dispari sotto un movimento triplo.

I tempi che in se racchiude la misura, sono veramente eguali tutti nella durata; ma non lo sono già nel grado di forza. Dividonsi questi infatti in tempi

forti ed in deboli; i forti sono quelli che si marcano con più forza, e si praticano principalmente per distinguere il primo movimento d' ogni misura: i deboli quelli sono che si esprimono con minor forza, ed hanno luogo nel secondo movimento d' ogni misura. Nelle misure poi a tre tempi, l' ultimo è sempre forte; ed in quella a quattro tempi, il terzo forte e l' ultimo debole. Un sol tempo di qualunqne misura si può ancora nuovamente dividere in due o tre parti fra loro perfettamente eguali, che sono considerate per altrettanti tempi, e suscettibili del diverso grado di forza, cioè tempo forte nel primo, debole nel secondo ec.. Non dassi, in somma, parte alcuna d' un tempo, sopra la quale immaginar non si possa la medesima divisione; dal che ne nasce quel principale accento all'esecuzione, tanto necessario, che ogni nota la quale incomincia con un tempo debole, e termina in un forte della misura, si chiama *a contrattempo*.

I tempi che alla chiave s' appongono, indicano tutti una particolare esecuzione. In quelli, per esempio, ne' quali entrano note di lunga durata, l' esecuzione esser dee grave mai sempre e posata a tenore del grande valore delle note; ma in quelli ne' quali non entrano che note di corta durata, d' uopo evvi d' una più leggiera esecuzione, dovendosi tali note per lor natura più prestamente passare; cosicchè indipendentemente dal grado di movimento vengono pure regolati i tempi dalle diverse figure delle note. Quando però si tratta di determinare la vera espres-

sione de' diversi pezzi, non basta la misura conveniente; ma è necessario altresì che sia indicato il grado di movimento. Quando finalmente il tempo d'un' intera misura si è determinato con un certo grado di movimento, tutte l'altre che seguono, esser debbono egualissime tra loro nella durata, a meno che il tempo principale o il grado di movimento non venga di nuovo diversamente indicato.

La base di tutti i tempi si è l'*Ordinario* dal quale realmente tutti gli altri derivano; ed i numeri co' quali questi si segnano, indicano appunto la relazione che hanno con esso. Il numero superiore indica quante note si debbano impiegare in ogni misura di quel pezzo di Musica di cui si tratta, delle quali la quantità espressa nel numero inferiore forma la durata della misura a quattro tempi, ossia dell'*Ordinario*. D'onde si rileva che nella misura del tempo binario che si segna col $\frac{2}{4}$, le note principali che si possono impiegare per riempire una misura, sono due semiminime, in quella di $\frac{6}{8}$, sei crome, in quella di $\frac{3}{16}$, tre semicrome: e così di tutte l'altre s'intenda.

Del Tempo Ordinario.

Il tempo ordinario è quello che serve principalmente per que' pezzi di Musica che richieggono un' esecuzione grave e maestosa; ed in secondo luogo s'impiega pel moderato e per l'allegro.

Le principali note che entrano nella misura di questo tempo, sono le semiminime, le quali in numero di quattro formano i quattro tempi, e ciascun tempo è precisamente d' un quarto. Vi ha luogo pure la semibreve; e siccome da se sola riempie un' intera misura, così questa è la nota di più lunga durata che vi si possa incontrare: le note poi più brevi che in questo s'impiegano, sono generalmente le semicrome, ed a riguardo del *Grave*, si ammettono ancora le biscrome. Questo tempo è d' un grand' uso, tanto nella Musica vocale che nell' instrumentale, e richiede principalmente che in ogni misura il primo tempo debba mai sempre andar distinto con un accento più marcato. I quattro tempi di questa misura sono due in battere e due in levare.

Del Binario.

Adoprasi il tempo binario ne' pezzi egualmente di movimento lento che in quelli più spiritosi, cosicchè è proprio non solo per l' *Adagio* ed *Andante*, ma ancora per l' *Allegro* e *Vivace*: ciò solo dipende dal grado di movimento indicato, e secondo richiede l' espressione di quel tal pezzo di cui si tratta.

Nelle misure di questo tempo hanno luogo le minime, le quali sono le note di più lunga durata che vi si possano impiegare, mentre una sola basta per riempire una misura: le semiminime, le crome e le semicrome sono frequenti; le biscrome vi si trovano, e le quarticrome qualche volta ancora; ma

queste ultime però ne' pezzi solamente di lento movimento, ed anche in questi di rado. I due movimenti di questo tempo pari sono uno in battere e l'altro in levare, e l'esecuzione esser debbe leggiera alquanto e graziosa.

Dell' Alla breve.

Si pratica in questo tempo una semibreve per ogni misura, egualmente come nel tempo ordinario: ma ogni misura non consiste che in due soli tempi, cioè uno in battere e l'altro in levare, come nel binario, e per conseguenza ammette una minima per ciascun tempo.

L'esecuzione delle note in questo tempo deve essere un doppio più presta di quello che richiede la figura che ciascuna rappresenta; onde nell'Allegro le note più brevi che generalmente s'incontrano, sono le crome, le quali si passano con prestezza eguale come le semicrome nel tempo ordinario. Alcuni ammettono ancora in questo tempo due semibrevi per misura, cioè una semibreve per ciascun tempo. Questo è proprio per la Musica da Chiesa; si usa frequentemente nelle Fughe, ed in que' pezzi che richieggono un'esecuzione vivace nella quale i tempi si marcano con maggior forza.

Della Sestupla.

La misura di questo tempo è delle più graziose

nell' esecuzione. I due movimenti de' tempi ne' quali si divide, sono eguali a quelli del binario, cioè uno in battere e l'altro in levare, e s'adopra egualmente per varj pezzi. Le note principali di questo tempo sono le crome, delle quali ne occorrono sei per riempire una misura; ma le più frequenti sono le semicrome, le quali poi sono anche le più brevi che comunemente vi si impiegano. Puossi una di queste misure compire ancora con una minima puntata o con due semiminime parimente puntate; ma queste si soffrono di rado.

Si pratica questo tempo per le espressioni più vive e principalmente pel genere Pastorale; ond'è che tutta si richiede la dolcezza nell' esecuzione ed un accento ben distinto.

Della Dodiciupla.

Risulta la Dodiciupla dalla misura del tempo ordinario, nella quale la divisione de' quattro tempi ammette una suddivisione di ciascuno di questi in tre parti eguali. Nella misura di questo tempo si considerano principalmente le crome, delle quali una sola misura ne contiene dodici; ed i movimenti poi si praticano egualmente come nel tempo ordinario, cioè due in battere e due in levare.

Per la natura del suo movimento saltellante, serve ancora questo tempo pel genere Pastorale e per que' pezzi che esigono questo particolar movimento in una misura sì grande, che si eseguisce con tanto di

forza come quella del tempo ordinario, e con gli accenti ben marcati.

Questi sono tutti i tempi pari che in oggi si usano nella nostra Musica, e de' quali è necessaria una perfetta intelligenza, onde valersene all'uopo. In alcune Musiche da Chiesa s'incontrano ancora tre altri tempi pari, cioè il tempo di $\frac{6}{4}$, quello di $\frac{6}{16}$ e quello di $\frac{12}{16}$. Il primo contiene sei semiminime per ogni misura, e si batte in due movimenti, come l'Alla breve. Un più vivo movimento il secondo richiede, e consiste in due tempi, cioè l'uno in battere l'altro in levare, ed ammette tre semicrome per ciascun tempo. Il terzo finalmente ha la sua misura divisa in quattro tempi de' quali i primi due in battere e gli altri in levare, e ciascun tempo non può contenere di più di tre semicrome. Ma siccome questi sono in oggi aboliti da tutti i buoni Compositori, così superfluo io stimo il darne maggiore spiegazione, e passerò frattanto de' tempi dispari a ragionare.

Della Tripola Maggiore.

La Tripola maggiore ha la misura composta di tre tempi che si dividono due in battere ed uno in levare. Questi però si marcano posatamente, come lo indica la natura delle note che vi s'impiegano. Ogni misura è suscettibile di tre semibrevi, cioè una per ciascun tempo, e queste sono ancora le note principali di questa sorta di misura, nella quale le note più

brevi che vi s'incontrano generalmente, sono le semiminime: ond'è che tali note di sì lunga durata esigono una forte esecuzione, la quale è opportuna pei pezzi i più maestosi, e perciò non si pratica questo tempo che nella Musica da Chiesa.

Della Tripola Minore.

La Tripola minore è anch'essa un tempo che ha la misura composta di note di grande valore, ma però della metà di quella della Tripola maggiore; giacchè le note principali sono le minime, ed ammette per le più brevi le crome. Vi si può impiegare ancora la semibreve, la quale occupa due tempi di questa misura; e quando è puntata, la riempie. Anche questo tempo non si usa che nella Musica da Chiesa, e principalmente nelle fughe a più parti; e la misura in tre movimenti si divide, due cioè in battere e l'altro in levare.

Della Tripoletta.

Il tempo di Tripoletta, nominato ancora tempo di Tripola, o di tre e quattro, s'impiega in varj pezzi. Con un movimento moderato serve particolarmente per le arie di minuetto: e con un movimento animato è proprio per tutte le espressioni vive, massime che i tempi dispari, per la natura del terzo tempo della loro misura, hanno maggior vivacità che i tempi pari.

Le semiminime sono le principali note che entrano in questo tempo, tre delle quali ne occorrono per riempire una misura. Vi si può ancora impiegare la minima puntata; e siccome questa basta ad empiere tutta la misura, così è altresì la nota di più lunga durata che vi si possa incontrare; e le più brevi sono generalmente le semicrome. Tutte le note poi esser debbono eseguite con quella forza che porta il peso di questa specie di misura. I primi due tempi sono in battere, ed il terzo in levare, come si pratica nella divisione delle misure di tutti i Tempi dispari.

Della Tripola di Crome.

Contiene la misura di questo tempo tre sole crome, le quali nei movimenti animati non si battono che in un sol tempo; ed in questo vi si passa tutta la misura. Moderato però questo tempo con un lento movimento, si dividono le tre crome della misura in tre tempi che si battono come in quello di Tripola, ossia di tre e quattro, e serve egualmente per le arie di minuetto. Non vi si trova nella misura di questo tempo per la nota più lunga che la semiminima puntata; le semicrome sono frequenti; ed ammette ancora in certi casi le biscrome. Le note di così breve durata richieggono una viva esecuzione e leggiera; per conseguenza è più proprio questo tempo per le ariette da ballo che per l' espressione di qualunque altro pezzo.

Della Tripola di Semicrome.

La Tripola di semicrome è quel tempo che esige la più viva di tutte le esecuzioni, di modo che, quantunque sia suscettibile della divisione de' tre tempi nella misura, non si battono però questi che in un solo. Le note principali che vi s' impiegano, sono le semicrome, tre delle quali formano una misura; e queste sono ancora le più frequentate, mentre rade volte vi si possono soffrire note più brevi di queste: e la nota più lunga che qualche volta vi si ritrova, si è la croma, la quale puntata riempie tutta la misura. Questo tempo esige un' attenzione singolare ond' ottenerne il giusto effetto nell' esecuzione, che deve essere estremamente leggiera.

Oltre a tutti questi tempi dispari, alcuni ammettono ancora quelli di $\frac{9}{4}$, di $\frac{9}{8}$ e di $\frac{9}{16}$, i quali risultano da una nuova divisione in tre parti sopra ciascuno de' tre tempi della misura del tempo dispari, e si battono egualmente in tre tempi, cioè due in battere ed uno in levare; ma siccome tali suddivisioni s' indicano piuttosto colle terzine (delle quali si parlerà più abbasso), così questi segni di tempi dispari in simil guisa composti non sono comunemente praticati alla chiave. Bastino queste cognizioni per ciò che riguarda la distinzione de' tempi.

§. VII.

De' Gradi di Movimento.

Le parti aliquote, ossiano i tempi contenuti in una misura di qualunque siasi specie, non hanno già un valore precisamente determinato in se stesso, ma bensì questo è proporzionato al tempo lento o più animato dell' intera misura. Cosicchè nella misura del tempo binario, per esempio, che consiste in due tempi, basta che ogni tempo formi la metà della misura; nella Tripola, che ogni tempo sia una terza parte di tale misura; e finalmente, nella grande misura a quattro tempi, basta che un tempo sia una quarta parte di essa. Ma per determinare però questa durata generale, si danno certi avvertimenti indicati a capo de' varj pezzi di Musica colle parole *Largo*, *Andante*, *Allegro* ec.; e questi sono appunto i gradi di movimento che servono a regolare l' intero pezzo, senza de' quali si è soggetto ad eseguire in tempo largo ciò ch' esser dovrebbe eseguìto in tempo allegro, ed in tempo allegro ciò ch' esser dovrebbe in tempo largo. Corre quindi indispensabile necessità d' essere bene intesi di tutti questi diversi gradi di movimento, il cui effetto è come segue:

Grave indica il più lento di tutti i movimenti. In questo trar si debbono grandi suoni, ed esprimere ciascuna nota molto posatamente.

Adagio esprime anch' esso un lento movimento,

ma non debbono rendersi i suoni così lunghi come nel Grave.

Largo accenna un movimento piuttosto lento, ma non tanto tardo, come nell'Adagio.

Andante annuncia un certo movimento che ha luogo tra il Lento e l'Animato, ossia tra l'Adagio e l'Allegro: onde propriamente esser dee un movimento temperato.

Allegro indica un movimento vivo ed animato, per cui i tempi della misura render si debbono con prontezza.

Presto significa quel grado di movimento più celere ancora che l'Allegro, in cui si richiede perciò una più pronta ed ardita esecuzione.

Tra questi principali movimenti, si distingue però il *Largo*, l'*Andante* e l'*Allegro* che usansi ancora col termine diminutivo, ed il *Presto* che si pratica eziandio col superlativo: i quali servono ad altre diverse modificazioni di movimento, che sono le seguenti:

Larghetto un movimento esprime che ha luogo tra il Largo e l'Andante, cioè più vivo del Largo e meno celere dell'Andante.

Andantino significa un movimento di poco più animato che l'Andante.

Allegretto indica un movimento non tanto vivo come l'Allegro, ma piuttosto moderato: onde questo diminutivo ha una significazione tutto affatto diversa dagli altri due, Larghetto ed Andantino.

Prestissimo accenna il più vivo di tutti i movi-

menti, e per conseguenza la più leggiera di tutte le esecuzioni.

Oltre a tutti questi gradi di movimento che sono i più generali e comuni, altri ve ne sono ancora i quali oltre il movimento, indicano una particolare espressione: onde non sarà inutile di rimarcarli.

Tempo giusto indica un movimento moderato, nel quale le note esser debbono ben marcate, ma con un grado di forza proporzionato alla loro diversa figura.

Tempo di minuetto vuol dire un movimento che all' Andante piuttosto s' approssima che all' Allegro, e nel quale i tempi della misura debbono essere ben distinti.

Grazioso un movimento spiega d' una moderata lentezza, che si accosta all' Andante, nel quale però le note si debbono dolcemente esprimere.

Maestoso accenna un movimento moderato ed un' esecuzione sostenuta con gravità, per cui si debbono pesare tutte le note e nello stesso tempo distinguer bene i tempi e le misure.

Vivace annuncia un movimento che ha luogo tra l' Allegro ed il Presto, e che richiede un' esecuzione animata.

Spiccato addita un movimento brillante, nel quale le note rese esser debbono senza legatura, cioè le une separate dalle altre con colpi forti, ma brevi.

Spiritoso vuol dire il più vivo movimento, la di cui esecuzione esser dee piena di fuoco.

Stretto indica un movimento che corrisponde al Prestis-

Prestissimo; ma più forte esser dee l'esecuzione, e i tempi della misura molto brevi ed incalzati.

Lungo sarebbe, se tutti accennar volessi i moltiplici termini co' quali i Compositori indicano i particolari movimenti de'loro pezzi, come, per esempio, *Con brio*, *Con gusto*, *Lamentevole*, *Cantabile*, *Soave*, *Sostenutò* ec.: de' quali il modo di esprimerli dipende tutto dal sentimento e dalla intelligenza. Coll' esprimere però a dovere quelli che accennai, e rilevarne a fondo il sentimento, l' uso si forma di rendere con esattezza tutti gli altri ancora che si possono incontrare.

Coll' aggiugnere questi gradi di movimento ai diversi tempi, se ne ottengono tutte quelle espressioni che a qualunque pezzo possono convenire. Se, a cagion d' esempio, un pezzo richiede una esecuzione forte e posata, ma nel medesimo tempo un movimento vivo, s' impiega un tempo che ammette delle note di grande valore nella misura, ed a questo si aggiungono i termini *Allegro*, *Vivace*, *Spiritoso* ec.: che se occorre una esecuzione leggiera, ma con un movimento lento; col servirsi d' una misura di tempi brevi, e de' termini *Adagio*, *Largo* ec., si ottiene ancora quest' effetto. Con tali mezzi tutte le idee de' Compositori si spiegano, e gli abili Esecutori debbono perfettamente incontrarle.

§. VIII.

Come si distingua il termine della misura.

Per distinguere il termine d'una misura dal principio d'un'altra, si usa un certo tratto, ossia corta linea, che volgarmente *stanghetta* appellasi, tirata perpendicolarmente a traverso delle cinque paralelle orizzontali che formano la capacità della riga musicale, come quella della *fig.* 10. *num.* 1. *Caratteri Musicali.*

La prima misura che succede subito dopo la Chiave, non ha che un solo tratto, tanto coll'essere tale misura compita, quanto coll'essere solamente una parte di essa (e questo viene fra esso tratto e la Chiave distinto): tutte poi le altre misure che seguono, ne hanno due; cosicchè fra questi due tratti, ossiano stanghette, collocata una o più note, queste formano precisamente un'intera misura, del tutto eguale alla durata di qualunque altra compresa fra altre due stanghette, a meno che il tempo principale o il grado di movimento non cambi.

Quanti sono i differenti tempi, altrettante sono le diverse specie di misure, di modificazioni de'movimenti. Questi procedono dalla diversità del valore delle note contenute fra le due stanghette d'una data misura e tra quelle d'un'altra di diversa specie. Nella misura, per esempio, del tempo ordinario che ha un movimento posato, la somma delle note comprese fra

le due stanghette, è d'una semibreve, in quella del binario che ha un movimento più leggiero, la somma non è che d'una minima; di modo che il valore due volte contenuto nelle due stanghette di questa misura, non forma che una sola volta il valore contenuto nelle due stanghette dell' altra. Queste differenze pertanto esigono una necessaria distinzione in tutte le diverse specie di misure, onde indicarne con esattezza il primo movimento in battere, che deve cadere precisamente sopra la prima nota che segue dopo tale stanghetta.

§. IX.

Della Corona.

La Corona che nella Musica si pratica, vien figurata con un mezzo cerchio con un punto nel mezzo di sotto, come nella *fig.* 10. *num.* 2. *Caratteri Musicali.* Serve questa per indicare una fermata, ossia un punto di riposo. Tale fermata è arbitraria in que' pezzi che eseguisconsi a solo e senza accompagnamento d'altre parti; cosicchè se la Corona copre una nota, puossi su questa usare qualche passaggio ad arbitrio, purchè non si perda di vista nella finizione il giusto tono. Che se la Corona copre una pausa, è permesso allora più o meno prolungarla, giusta quella espressione che a quel dato pezzo pretende di dare l'Esecutore. Quando poi, trattandosi di varie parti concertanti, cada la Corona sopra una nota o

sopra una pausa corrispondente in tutte le parti, allora questa indica un generale riposo, per cui tutte le parti debbono a quel punto fermare la misura.

Accade sovente che una parte principale al luogo della Corona ha indicato un arbitrio od una cadenza (*a*): nel qual caso, coll'essere indicata la pausa a tutte le altre parti soggette, debbono queste di continuo tacere, ed unirsi allora solo che lo richiegga la parte principale.

§. X.

Della Guida.

Onde additare una nota collocata nel principio d'una riga di musica che segue dopo un'altra che si lascia, usasi un certo picciolo segno che *Guida* appellasi, e che si marca come nella *fig.* 10. *num.* 3. *Caratteri Musicali.* Serve questa a prevenire non meno tale nota, che ad assicurarsi della riga che dee seguire. Trovasi questa perciò necessariamente alla estremità della riga di musica e precisamente nel gra-

(a) Chiamano alcuni mal a proposito collo stesso nome di Cadenza tanto l'arbitrio che la vera cadenza. La diversità che passa fra loro, si è che il primo è un punto di riposo che può cadere in qualunque luogo ed anche nella prima nota d'un pezzo di musica, e che viene da' buoni Compositori distinto colla parola *ad libitum*; il secondo poi che propriamente dicesi Cadenza, non ha luogo che nella terminazione d'una frase musicale.

do medesimo della prima nota che cade nella seguente riga. Se la nota che viene indicata, ammetta qualche accidente, la guida ancora trovasi così distinta.

§. XI.

Della Ripresa.

La Ripresa è un segno per lo più figurato a capriccio, onde indicare la replica di qualche picciol numero di misure. Generalmente però segnasi questa come nella *fig.* 10. *num.* 4. e 5. *Caratteri Musicali.* Questi segni hanno poi i loro corrispondenti a quel punto, dove si dee riprendere. Si conosce quindi che la replica esser dee precisamente di quelle sole misure e tempi fra i predetti segni racchiusi.

§. XII.

Del Ritornello, e del Segno finale.

Per la ripetizione di ciascuna strofa o parte in cui comunemente dividonsi i pezzi musicali, si pratica un certo segno che si nomina *Ritornello*, il quale è formato di due corte linee perpendicolari, marcate da due punti dall' una e dall' altra parte, come si rileva dalla *fig.* 10. *num.* 6. *Caratteri Musicali.* Quando il ritornello divide il pezzo in due parti, questo obbliga di replicarle ambedue; e la ripetizione dell'una e dell' altra parte viene appunto indicata per li

due punti segnati dall'una e dall' altra parte del ritornello; cosicchè quando i punti non sono che da una sola parte, la ripetizione non si fa che di quella medesima da essi indicata: onde il ritornello segnato nella suddetta *fig.* 10. *num.* 7., addita soltanto la ripetizione di quella parte che lo precede, e non di quella che segue; e quello *n.* 8. all'opposto, per avere i due punti alla diritta, dimostra che devesi ripetere la parte che segue. Quando poi non sonovi i punti nè dall' una nè dall' altra parte, i due semplici tratti, come sono quelli *n.* 9., non obbligano ad alcuna ripetizione, e solamente servono per un Segno finale che dinota il termine di quella data strofa o parte.

Trovasi ancora alla fine d' alcuni pezzi indicata la ripetizione di qualche parte dalle parole *Da Capo sino al Segno, o dal Segno sino al Fine* ec.; e questi segni poi si figurano a capriccio, de' quali i più frequentati sono quelli marcati nella *fig.* 10. *n.* 10., 11., 12. Questi differenti segni usansi bene spesso nella Musica e principalmente ne' Minuetti, Contraddanze, Rondò ed altri simili pezzi che necessariamente richieggono varie repliche, onde rinforzare il sentimento. D' uop' è essere bastantemente istrutti di siffatti segni per rilevare il loro significato, quando s' incontrano nel corso d' un pezzo musicale.

§. XIII.

Del Trillo.

Accostumasi talora nella musicale esecuzione un certo ondeggiato movimento che si nomina *Trillo*, e che nelle note dove questo cade, viene al disopra marcato con le sole due lettere minuscole *tr.* Questo consiste nel far alternare sollecitamente il suono della nota marcata con quello della superiore, come viene espresso nella *fig.* 11. *Caratteri Musicali*: dimodochè quanto maggiore si è il valore della nota così marcata, altrettanto si dee prolungare tale ondeggiato movimento, acciò questo riesca perfettamente uguale in durata della nota indicata. Serve il trillo per varie espressioni della melodia, e per lo più s'impiega nella penultima nota d'una frase musicale.

§. XIV.

Del Mordente.

Il Mordente consiste nel far intendere più volte unitamente al suono d'una nota, quello ancora che si trova in distanza d'un semitono dalla medesima in discendere, e presso a poco come si pratica nel trillo: non già per tutta la durata della nota, come in questo diffatto si usa, ma bensì in parte solamente. Segnasi il mordente con una lineetta increspata al disopra di quella nota nella quale si deve eseguire. Veggasi la *fig.* 12. *Caratteri Musicali.*

§. XV.

Delle Appoggiature.

Sono le Appoggiature certe picciole note che si marcano colla coda in alto, per distinguerle dalle note reali della misura. Queste si rilevano nella *fig.* 13. *Carat. Mus.*, e servono d' ornamento alla melodia. Il valore però di tali note non si considera già nella misura, ma si appoggiano queste a quella nota della misura, presso la quale sono collocate, e nell'esprimerle viene presa la loro brevissima durata, o da una parte della nota anteriore ovvero da quella posteriore sopra la quale cadono, secondo richiede la giusta espressione.

Le tre appoggiature unite, come si vede al n. 1., formano quell' ornamento che volgarmente si appella *gruppetto all'insù*; e le altre tre al n. 2., quello che si chiama *gruppetto all'ingiù.*

Servono questi ornamenti per fare maggiormente spiccare alcuni passi semplici, e rendere la melodia più piacevole; ond'è che la vera espressione dipende principalmente dal buon gusto dell' Esecutore; e non v' è cosa che più faccia conoscere il buono o cattivo gusto di esso, che la scelta di siffatti musicali abbellimenti.

§. XVI.

Delle Acciaccature.

In altro non consistono le Acciaccature che nel

battere negli accordi alcune note che a' medesimi non appartengono, ma che si trovano però tra mezzo le note che li formano, o tutto al più in distanza d'un semitono in discendere. Queste note poi, siccome non ispettano all'armonia, così appena toccate, si debbono lasciare. Per questo appunto si segnano o nella maniera delle appoggiature, ovvero con certi punti, come nella *fig.* 14. *Caratt. Music.* Le acciaccature non hanno luogo che nell' accompagnamento del Cembalo e dell' Organo, ed un maggior effetto producono poi allora quando con siffatti strumenti si arpeggiano gli accordi.

§. XVII.

Dell' Ottava alta.

Per avere i gradi corrispondenti alla posizione delle note, ond' indicare i suoni più acuti, fa d' uopo d'aggiugnere molte righe posticcie al di sopra delle cinque determinate. L' imbarazzo però che causa questa moltitudine di righe aggiunte, si toglie comunemente collo scrivere i passi più acuti d' un' ottava più bassi, ed indicare la loro posizione all' ottava alta col numero 8., seguíto da alcuni punti prolungati sopra tutte quelle note che richiedono tale trasporto: di modo che terminati tali punti, s'intende che le note che seguono dappoi, debbano avere la posizione al loro luogo indicato; e perciò la maggior parte de' Compositori avvertono colla parola *a loco.* L'esempio

di questo trasporto è dimostrato nella *fig.* 15. *Caratter. Music.*

§. XVIII.

Delle Terzine.

Dalla divisione in tre parti eguali che si fa d'un tempo d'una misura di qualunque siasi specie, risulta la *Terzina.* In alcune misure ha luogo questa direttamente, in altre indirettamente: nelle prime la terzina occupa precisamente un tempo che il valore richiede di tutte tre le note che la formano, come nella *Sestupla*, nella *Dodiciupla* ec.: nelle seconde, la terzina occupa un tempo, il di cui valore sarebbe compito con due sole note di quelle che formano la terzina stessa, come nell' *Ordinario*, nel *Binario* ec.. Quando la terzina occorre in una misura nella quale abbia luogo indirettamente, essa non si considera già pel valore di tutte tre le note che la formano, ma bensì pel dato valore di quel tempo che occupa, e nel quale si dee distribuire. Per distinguere poi in simili casi più facilmente la terzina, si marca questa con un 3. al di sopra della nota di mezzo, come nella *figura.* 16. *Caratteri Musicali*; ed il *6.* riguardo a due terzine indica la medesima cosa. Quando poi in una di queste misure tutti i tempi sono divisi in terzine, non si distingue col 3. che la prima, ed anche si ommette tale distinzione, rilevandosi la divisione in terzine

dalla quantità delle note contenute nella misura, e dalla legatura di esse per le code di tre in tre, come sono quelle della *fig.* 17.. In molti casi ancora la marca della terzina si rileva dalle triplici note solamente: sopra di che fa d'uopo nell'esecuzione la più giusta distinzione nel rimarcare quando le triplici note insiem legate formano la terzina, e quando non la formano; mentre soventi s' incontrano tre note insieme congiunte che non formano già la terzina, ma che hanno una differente espressione. Queste però occupano differentemente i tempi della misura, ne' quali il loro valore esser dee giustamente distribuito; e dalla espressione delle *terzine* marcate nella *fig.* 18., si rileva la diversità di quella delle note *non terzine* nella *fig.* 19. indicate, che si hanno ancora unite a tre ed a sei; e perciò si richiede l' intelligenza del tempo principale, e l' uso d' esprimerle nella giusta proporzione de' tempi della misura.

§. XIX.

Delle Abbreviazioni.

I segni di Abbreviazione che comunemente usansi nella Musica, sono alcuni tratti i quali primieramente s' impiegano a traverso della coda della minima o della semiminima, per indicare di queste la divisione in crome o in semicrome od in biscrome, secondo che il tratto è semplice, doppio o triplo. Le note che hanno un sol tratto a traverso per legare

le code, quelle sono che si chiamano crome; onde un sol tratto a traverso della coda della minima o della semiminima indica quattro crome al luogo della minima, o due al luogo della semiminima; e se due sono i tratti, la divisione esser dee in semicrome, se tre, in biscrome ec.: i più chiari esempj di tutte queste abbreviazioni e del loro effetto si rilevano dalla *fig.* 20. *Caratt. Music.*

In secondo luogo s' impiegano tali tratti semplicemente a traverso delle righe, per indicare le repliche continuate d' un medesimo passo, come nell' esempio della *fig.* 21.

Si usa ancora l'abbreviazione negli arpeggi di note variate; onde si segna il solo primo arpeggio e gli altri che seguono, s' indicano per quelle sole note nelle quali si formano, coll' aggiugnere al di sopra di esse la parola *Arpeggio*, come nella *fig.* 22. Marcano alcuni la continuazione d' un arpeggio colla parola *Segue*, segnata al di sopra di quelle note che esser debbono arpeggiate, come si vede nella *fig.* 23.

Le abbreviazioni suddette sono di non tenue vantaggio nella pratica, mentre servono a facilitare l' esecuzione di varj passi, col prevenire la confusione che diversamente accadrebbe nel dover annumerare la moltiplicità delle note.

§. XX.

Degli Accenti musicali.

Gli accenti che nella Musica s' impiegano con

tanto successo, consistono nella diversa maniera d'esprimere l'intonazione de' suoni, cioè con maggiore o minor forza, coll' aumentar questa o diminuirla sopra una o più note con certi gradi proporzionati, col legare insieme più note, o renderle staccate e distinte, e finalmente diversificare in tant' altre guise la loro espressione: delle quali cose tutte, onde indicarle, dannosi altrettanti diversi segni.

Dalla variata combinazione di questi accenti dipende tutta la bellezza della melodia: per essi riceve il sentimento la sua vera espressione; e por non puossi in dubbio che il maggior piacere che l'orecchio prova nella Musica, non sia quello d'intendere tutti gli accenti nella loro più esatta osservazione.

Nella Musica vocale la maggior parte degli accenti sono già determinati nell' espressione delle parole medesime, e tutte le note indicate sopra una sola sillaba, debbono eseguirsi con un solo colpo di gorga, a meno che non si tratti d'una lunga tirata di passi d'agilità, nel qual caso la vera espressione dipende tutta dal buon gusto e dall' abilità dell' Esecutore. In alcuni strumenti, come il Cembalo, l'Organo ec., non hanno luogo del tutto i suddetti accenti; ma però in questi strumenti ancora si pratica il legare o staccare più o meno le note; e questo dipende da una particolare maniera di sonare che più coll' uso si apprende di quello che sia facile indicarlo coll' esempio.

Tutti i musicali accenti servir possono per gli strumenti da fiato; ma più che a questi, appartengono

principalmente agli strumenti da arco, co' quali infatti non solo puossi eseguire il *forte*, il *piano*, il *crescente*, lo *sforzato* ec., ma puossi ancora differentemente legare e staccare le note. L'espressione, per esempio, d'una nota resa con un colpo d'arco secco e battuto, è ben diversa da quella resa per un'altra del medesimo valore, nella quale si impiega una gran parte dell'arco collo scorrere sopra la corda con maggiore celerità.

Per indicare la forte espressione de' suoni si pratica la lettera *F* majuscola o minuscola che si colloca al di sopra o al disotto della riga musicale, ed al principio di quella tal parte di canto, nella quale si vuol accrescere la forza del suono. Quando poi questa lettera è duplicata, come *FF* o *ff*, indica *fortissimo*, e questo si marca ancora coll'abbreviazione *For.mo*.

La lettera *P* si pratica per abbreviazione onde indicare il *piano*, cioè una moderazione del suono, o vogliam dire una diminuzione dello strepito, per distruggere con questa l'effetto prodotto dalla lettera *F*. Il *pianissimo* si esprime coll'abbreviazione *P.mo*. Il *piano* ha luogo principalmente nelle parti d'accompagnamento; ed ogni qual volta viene questo indicato, devesi così sotto voce proseguire tutto quel tratto di canto, sino a tanto che non venga diversamente indicato da qualch' altro opposto accento.

I termini poi *mezzo forte*, a *mezza voce*, *sotto voce* ec. corrispondono tutti presso a poco al *piano*. L'abbreviazione *Cres.* indica il *crescente*, e quel-

la *Sf.to* , lo *sforzato*. La parola *dolce* si usa non già per segnare un' espressione de' suoni mezzo forte o piano, ma piuttosto una particolare maniera di questi esprimere più piacevolmente. Lo *strisciato* s' abbrevia colla sillaba *Stris.*, e questo consiste in una certa maniera di scorrere col medesimo dito da uno ad altro suono, generalmente d' una terza distante; e questo usasi negli strumenti da arco, e richiede tutto il possesso de' trasporti con una giusta e precisa intonazione; e la parola *mancando* indica una certa diminuzione di suono che a poco a poco si va a perdere.

Per indicare poi un suono sopra una o più note da incominciarsi forte e terminarsi piano, o al contrario da incominciarsi piano e terminarsi forte, si praticano pure alcuni segni particolari. Nel primo caso consiste la marca di tale accento, com' è segnato nella *fig.* 24. *n.o* 1. *Caratt. Music.*, dove l' apertura delle due linee è destinata ad indicare il *forte*, e la diminuzione con cui vanno a chiudersi, il *piano* od il *mancando*. Al n.o 2. il medesimo segno collocato all' opposto, indica il secondo caso, cioè l' altro accento contrario che consiste nel principiare *piano* e terminar *forte*; mentre le due linee incominciano da un sol punto, e vanno in fine a dilatarsi.

Dall' unione di questi due accenti se ne forma poi un terzo che appellasi *messa di voce*, e che si segna come nella medesima *fig.* 24. al *n.o* 3.. Questo consiste nell' incominciare pianissimo l' intonazione di quelle note sopra cui cade, crescerla a poco a poco sino al fortissimo, quindi gradatamente di-

minuirla sino al pianissimo con cui si è incominciata.

Per quanto poi riguarda la modificazione de' suoni nell' ordine naturale del tempo, esige questa che tutte le note debbano incominciare nel tempo forte, e terminare nel debole, e che nel primo siano più marcate che nel secondo. Questo è quel naturale accento con cui principalmente distinguonsi le misure ed i tempi forti in esse contenuti, e che negli strumenti da arco governa ancora la discesa e la montata dell' arco medesimo; accento che quantunque non indicato nella Musica con segno particolare, si pretende però nell' esecuzione.

Per variare l' espressione, si cambia alcune volte quest' ordine, e ne risulta poi quell' accento che si chiama *Sincope.* Due o più note possono essere espresse congiunte, o sciolte eseguirsi; ciò che forma due diversi accenti. Nel primo caso formano quell' accento che si chiama *legatura*; e nel secondo oltre d' esser rese ad una ad una, possono ancora esprimersi con un modo particolare che s' indica con alcuni punti, e costituire quell' accento che chiamasi *punteggiatura.*

Della Sincope.

Ogni nota che ha principio in un tempo debole, e termina il suo valore in un forte, col prolungare così il suono contra l' ordine naturale del tempo, forma ciò che si chiama *Sincope*, come, per esem-

esempio, nella *fig.* 25. sopra le note segnate *numeri* 1., 2. e 3. vi cade precisamente la sincope, mentre la minima segnata *n.o* 1. incomincia nel primo tempo debole della misura, e termina nel secondo tempo forte di essa: la croma *n.o* 2. ha principio nella seconda quarta parte d' un tempo, e termina nella terza, la di cui divisione rende ancora tempo debole nel principio, e forte nel fine di essa nota; e finalmente nella semiminima *n.o* 3. che incomincia nella seconda metà d' un tempo, per cui viene ad esser debole, e termina nella prima metà dell' altro che le succede, che si considera forte, havvi egualmente la *Sincope*. Dal che si rileva che questa in altro non consiste che nell' urtare due tempi, e trarre a se parte di ciascheduno.

Della Legatura.

La Legatura è una linea curvata colla quale si coprono due o più note, onde indicare che la loro successione deve cadere sotto un solo colpo da arco ne' proprj strumenti, come il Violino, la Viola ec., e sotto un sol colpo di lingua in quelli da fiato, come l' Oboè, il Flauto ec.. Tale legatura si segna come nella *fig.* 26. *Caratt. Music.*. Avvertasi però che questo accento si pratica ancora senza essere indicato, secondo che lo esige la facilità dell' esecuzione ne' diversi strumenti. Le note di breve durata negli strumenti da arco generalmente si scorrono sotto un solo colpo d' arco, in quel numero però che l' espressione

richiede ed il portamento dell'arco medesimo. Negli strumenti da fiato poi, ogni due note brevi, fa d'uopo per lo meno dare un colpo di lingua alla prima, e scorrere la seconda. Il Fagotto, l' Oboè ed altri simili strumenti ne' tempi veloci scorrono perfino otto note di seguito, e tutto questo ad oggetto di facilitare maggiormente l'esecuzione.

Evvi pure un'altra sorta di legatura che si marca con un piccolo tratto curvo, e per la quale s'indica l'unione di due tempi in un solo sincopato, come si è effettuato nella *fig.* 27. *num.* 1.. Questa legatura serve per prolungare il suono d'una nota ad un'altra nel medesimo grado, e di qualunque valore esse siano, formarne un solo, come s'è praticato al *num.* 2. e 3.: ne' quali esempj si rileva che la semiminima *num.* 2. deve essere prolungata sino a tutta la croma unita, ed al *num.* 3. la minima si dee tenere ad occupare il luogo ancora della semicroma.

Della Punteggiatura.

Segnasi la Punteggiatura con alcuni punti di qualche poco prolungati e collocati alla testa delle note, come nella *fig.* 28. *Caratt. Music.*, pe' quali s'intende una particolare esecuzione di tali note, la quale consiste nell'esprimerle con colpi d'arco in certo modo staccati; cosicchè nella separazione di una dall'altra nota abbia luogo una picciola pausa, senza però allontanar l'arco, ma piuttosto con ribatterlo sopra la corda con un ordine corrispondente tante volte

quante sono le note. Negli strumenti da fiato la punteggiatura consiste ne' colpi di lingua secchi e staccati; ma se in questi però non è usata con grande maestria, riesce essa insoffribile, opponendosi direttamente alla natura di siffatti strumenti.

S' incontra sovente sopra alcune note la punteggiatura coperta da un cappello, ossia legatura, come nella *fig.* 29. *Carat. Mus.*. Questo negli strumenti da arco vuol dire che si dee distinguere ciascuna nota dolcemente, con appoggiare qualche poco l'arco ad ogni divisione; e negli strumenti da fiato, che si dee marcare la prima d' ogni due note coll' aumentare qualche poco il volume dell' aria.

Tutte le note di qualche lungo valore, e queste principalmente ne' tempi larghi, sono sempre distinte con un sol colpo d'arco o di lingua, e ne'tempi dispari ogni nota generalmente anche breve richiede un nuovo colpo d' arco, a meno che non vengano diversamente indicate. Lo staccare poi alcune note piuttosto che alcune altre, o legare le une piuttosto che le altre, forma altrettanti accenti. Nella *fig.* 30. *Caratt. Music.* si trovano le medesime note con sei diverse espressioni in forza de' suddetti accenti; e queste ancora sono suscettibili di molte altre variazioni. Dallo sciegliere gli accenti che sono dovuti a quel dato pezzo che si eseguisce, un valente Esecutore si riconosce ed un Suonatore di gusto. Da questa scelta dipende tutta l'espressione che un esperto Compositore può dare sino ad un certo punto, ma che più che indicandola, si percepisce in fatto; ond' è che fa

d' uopo, per ben possederli, aver sortita dalla natura un' indole armonica, ed averli avuti in dono; mercechè que' segni co' quali d' indicarli pretendesi, non gli esprimono che imperfettamente.

CAPO II.

Lezioni di Soprano.

Quella parte di Musica a cui appartengono i suoni più acuti che nella Musica vocale s' impiegano, e che per conseguenza trovasi generalmente ad ogn' altra superiore, si è il *Soprano*. Questo è proprio naturalmente della voce delle Donne e de' Fanciulli; e si eseguisce pure comunemente da que' musici, così detti *Soprani*, i quali hanno la voce loro d' un' ottava più alta della vocale che è naturale all' uomo. Impiegasi il Soprano non solo nella Musica a più parti di diverso carattere, ma si divide ancora in primo e secondo Soprano, ed inoltre serve sovente per varie Cantate a solo.

L' ottenere co' mezzi più facili la pratica di questa parte, non dipende che dalla perfetta intelligenza delle Lezioni seguenti.

§. I.

Lezione Prima.

Ond' eseguire qualsivoglia canto, egli è necessa-

rio di rendere nel suo giusto rapporto, tanto per l'intonazione quanto per la durata, tutti que' suoni che nella parte del medesimo trovansi indicati. Per quanto riguarda l'intonazione, si deve considerare il luogo che questi occupano nella propria Scala, e possedere il Solfeggio il quale appunto consiste nell'intonare giustamente i suoni rappresentati dalle varie note, usando per tale effetto le sillabe *do*, *re*, *mi*, *fa* ec.; per quanto poi s'aspetta alla durata, ciò si è già indicato ne' *Caratt. Music.* i quali debbonsi tutti perfettamente possedere, onde distinguere, leggere ed esprimere tutto quanto viene nella parte contrassegnato.

Sonovi però due diverse maniere di solfeggiare, l'una detta *all'Italiana*, per essere stata inventata in Italia circa il 1024. dal celebre Guido d'Arezzo: l'altra appellata *alla Francese*, per essersi ritrovata in Francia dopo che l'erudito Mr. Lemaire nel 1620. aggiunse alle sei sillabe di Guido la sillaba *si*, per nominare il settimo suono della Scala. Il modo di solfeggiare all'Italiana egli è il più difficile, a motivo delle varie mutazioni che in quello si praticano, le quali consistono nel rendere l'intonazione delle medesime note con diverse sillabe, secondo la diversa maniera di giugnere all'ottava, secondo la posizione de' due semitoni di esse, e secondo che per la medesima si ascende o si discende. Questa maniera di solfeggiare è tutt'ora in uso per apprendere il Canto Gregoriano, nel quale riesce di non volgare vantaggio, per essere una tal sorta di canto ordinato col siste-

ma degli Esacordi. Il modo di solfeggiare alla Francese è più naturale, più breve e più facile da apprendersi; poichè in questo ciascuno de' sette suoni della scala ha sempre il suo nome proprio, e riconoscendosi così la giusta proporzione nelle ottave, come si ascende egualmente, si discende ancora.

Per ottenere poi perfettamente l' intonazione delle note, si deve osservare una data apertura della bocca; cioè non si dee questa tenere nè troppo nè poco aperta, ma bensì come in atto di sorridere; e si dee guardarsi dallo sporgere la lingua sulle labbra, ciò che fa balbettare ed anche, come suol dirsi, cantar nel naso. A tutto questo ancora unir si dee la naturale disposizione d'avere un udito sensibile, fino, giusto ed attento, oltre una perfetta teoria de' musicali intervalli, di modo che siasi in istato di distinguere le giuste dalle false intonazioni, e di rilevarne il minimo difetto. La più esatta intonazione, in somma, dipende dalla qualità della voce che sia ben netta e di buona pronuncia, e dall' uso formata d' esprimere giustamente i diversi intervalli; e per determinare poi il tono nell' ordine del sistema, fa d' uopo intenderlo sopra un musicale strumento bene accordato (*a*).

(a) Non può veramente un Cantore assicurarsi del luogo che occupano nell' ordine del Sistema i suoni resi per l' umana voce, senza l' ajuto d' alcuno musicale strumento. Per questo nell' apprendere il canto, si pratica generalmente accompagnarlo col suono di qualche strumento, e per lo più col Cembalo, come

Della Scala del Soprano.

L' estensione ordinaria della Scala del Soprano risulta dalla successione Diatonica di tredici suoni, dal più grave al più acuto, che formano precisamente dodici gradi che dieci toni e mezzo contengono. La *fig.* 1. *Soprano Lezione I.* rappresenta una tale scala nella sua propria Chiave.

Dell' ascesa e discesa di grado pel Soprano.

Il guidare la voce dall' uno all' altro suono procedendo con una successione naturale ne' suoi giusti rapporti sino all' ottava, e da questo punto discendere per li medesimi intervalli col pronunciare le sillabe che convengono a ciascun suono, si è appunto il primo e necessario esercizio col quale addestrar si dee la voce al canto. Tutto questo viene indicato nella *fig.* 2. *Soprano Lez. I.*: nella quale esecuzione si debbono ancora distinguere i movimenti de' tempi della misura.

De' Salti pel Soprano.

Non sempre comincia il canto per intervalli con-

---

più vantaggioso onde indicare il suono principale nell' ordine del Sistema, unitamente a' convenienti accompagnamenti del medesimo, per accostumare così l'orecchio nella semplice intonazione non solo, ma nell' unione ancora dell' armonia.

giunti di grado, ma procede per diversi più grandi intervalli; onde necessario addiviene l'accostumarsi ancora ad intonarli tutti perfettamente. A tale effetto serve la *fig.* 3. *Soprano Lez. I.* pe' salti di terza; la *fig.* 4. per que' di quarta; la *fig.* 5. per quelli di quinta; la *fig.* 6. per quelli di sesta; la *fig.* 7. per quelli di settima; e finalmente la *fig.* 8. per quelli di ottava.

Mistione di Gradi e di Salti in Soprano.

Intese le progressioni de' suoni di Grado e di Salto sopra indicate, conviene esercitarsi ancora a rendere tali suoni misti con diversi intervalli ora di Grado ed ora di Salto, ora in ascendere, ed ora in discendere. A quest' effetto per tanto servirà la pratica indicata nella *fig.* 9. *Soprano Lez. I.*

§. II.

Lezione Seconda.

Non basta no il conoscere tutti i Caratteri e tutti i suoni intonare, onde apprendere perfettamente il Canto; ma si richiede ancora di coltivare la voce per modo, che da essa se ne ottenga tutto quello che puossi desiderare in materia di canto; e voglio dire, che da questa si abbia non solamente ciò che riguarda l'estensione dal grave all'acuto, e la giusta intonazione de' diversi suoni, ma ancora la maniera di

rendere questi più forti o più dolci, e di modificarli, in somma, siccome esige la vera musicale espressione.

Per ottener tutto questo, giova moltissimo l'esercizio di prolungare il suono della voce per tutto quel tempo che si può, e sopra tutto nella vocale *a*, ma senza ripigliar fiato, rinfonrando gradatamente la voce su quel medesimo suono che per tale effetto s' incomincia piano, e si termina forte. Si avverta però di non eccedere il volume della propria voce, mentre col volerla sforzare, perde questa la sua giustezza.

L'estensione comune delle corde della voce umana è rinchiusa presso a poco ne' limiti delle due ottave, incominciando nel grave, da quel suono cioè che la voce può intonare giustamente, sino a quello più acuto che può rendere senza preciso sforzo. Questo suono più grave però varia nell' ordine del Sistema secondo la qualità, corpo e volume delle diverse voci.

Le corde di questa estensione non si ottengono tutte colla sola voce di petto, ma in parte ancora colla voce di testa, che volgarmente appellasi *falsetto*; e difficilmente si trova chi abbia più di dieci o undici corde veramente di petto. Siccome poi dal passaggio della voce di petto a quella di testa, ossia del falsetto, si riconosce ordinariamente una certa tal quale differenza; così nasce la grave necessità che il Cantore sappia unire le une colle altre corde in tal guisa che la voce sembri tutta uguale. Questo ancora finalmente si ottiene con intonare le ultime corde di petto con minor grado di forza, ed accrescerla piut-

tosto nelle prime del falsetto. Sonovi pure delle voci che hanno meno corde di petto che di testa, e quelle di petto anche più deboli che quelle di testa. In questo caso si rinforzi l' intonazione nelle ultime corde di petto, ed a proporzione si uniscano le prime del falsetto ec.. Una qualità delle più essenziali che si richiegga in quest' arte, si è appunto quella d' una perfetta eguaglianza in tutti i suoni che può rendere l' umana voce, ciascheduna nella sua propria estensione.

Del Solfeggio in Soprano per esercizio di combinazione.

Per accostumarsi ad esprimere tutte le note nella diversa loro combinazione, devesi aver presente nello spirito tutti i nomi che a queste convengono, onde intonarle giustamente, valutare la loro figura per la precisa distribuzione nella misura, marcare i movimenti per assicurarsi dell' eguaglianza di tutte le misure, ed intendere, in somma, la forza di tutti i caratteri che s' incontrano.

Si eseguisca così il Solfeggio in Soprano marcato nella *fig.* 1. *Soprano Lez. II.*, che riguarda il tono maggiore, e quello della *fig.* 2. che appartiene al tono minore. Sarà bene di eseguire questi Solfeggi con un movimento largo; indi replicarli più volte con variare il grado di movimento, onde avvezzarsi a regolar la misura sotto i diversi gradi di movimento.

Gl' indicati Solfeggi non abbracciano che una sola ottava; ma questi non debbono eseguirsi soltanto nel tono di *C sol fa ut* maggiore e minore in cui sono espressi, ma trasportati altresì in tutti que' toni ne' quali si estende la propria voce; e quello della *fig.* 1. ne' diversi toni maggiori precisamente, e ne' minori quello della *fig.* 2.

Con questo continuato esercizio, e col fare una seria e matura riflessione sopra ciascun intervallo che s' intona, distinguendolo cioè di quanti gradi consta, se è maggiore o minore, se è una seconda o una terza, o una quarta ec., tutta la facilità si acquista nell' esecuzione del canto, e giugnesi così ad ottenere il maggior avanzamento in quest' arte.

§. III.

Lezione Terza.

Per l' esecuzione di qualunque pezzo di Musica vocale, occorre non solo d' intonare i suoni indicati per le varie note, dando a queste il conveniente valore, giusta la figura che rappresentano, ma distribuirli ancora sopra le diverse parole che devono essere espresse unitamente al canto, e con un certo regolato ordine. Ottenuta però la più pronta intonazione de' suoni, ed assicurata la distribuzione delle varie note nella misura per mezzo de' solfeggi indicati nelle passate Lezioni, altro ora non rimane che di rilevare il modo più facile per applicare la parola alla nota, e

così rendersi perfetti nella esecuzione di questa parte.

Maniera di eseguire la nota e parola.

In termine di Musica s'intende per *nota* e *parola* la corrispondenza d' una nota espressa distintamente sopra una vocale delle parole che si debbono rendere nel Canto: di modo che per indicare, a cagion di esempio, il Canto d' una parola composta di due sillabe, ciò si fa con due note, per una di tre sillabe con tre note ec.: e tutte queste note, quantunque di eguale o diverso valore, sono sempre indicate separatamente ad una ad una.

Nella esecuzione della nota e parola, come pure di qualsivoglia altro pezzo di Musica vocale, fa d'uopo di leggere da prima più volte le parole, e rilevarne il loro significato. Le sillabe si debbono tutte far intendere colla maggior chiarezza, e particolarmente l' ultima d' ogni parola: si badi bene perciò a non pronunciare troppo piano o fra i denti. Il tratto di canto della *fig.* I. *Soprano Lez. III.* è di nota e parola; e questo servirà per una maggiore intelligenza di tal sorta di canto in Soprano.

Maniera di eseguire più note sopra una sola vocale.

Vengono frequentemente indicate varie note nel canto alle quali non corrisponde che una sola vocale; nel qual caso l' esecuzione richiede di far intende-

re tali suoni sopra quella medesima vocale corrispondente, il prolungamento della quale s' indica con alcune linee orizzontali. Le diverse note di cui si tratta, non si distinguono già ad una ad una, ma bensì si legano insieme in un numero conveniente, se pure tali note ammettono legature, mentre le semibrevi, le minime e le semiminime per la natura delle loro figure deggiono andar distinte: hanno però luogo queste pure in maggior numero sopra una sola sillaba. Tutto ciò rilevasi chiaramente dal tratto di canto espresso nella *fig.* 2. *Soprano Lez. III.*, nel quale quasi tutte le vocali hanno più note al di sopra indicate.

Per la perfetta esecuzione d'ogni sorta di canto, egli è poi necessario d'intendere ed osservare il portamento di voce, ed inoltre sapere come e quando si debba prender fiato.

Il portamento di voce consiste nel dar il suo giusto valore ad ogni nota, di modo che nel passaggio dall'una all'altra sia la voce mai sempre ferma e legata alle note medesime, non intaccando queste, in somma, se non quando trovasi espressamente indicata una pausa. Riguardo al prender fiato, ciò si dee effettuare con grazia e con arte, e voglio dire, in tal modo che non se ne accorgano gli uditori. Scelgansi principalmente que' punti ne' quali il senso della cantilena sia terminato, e si prenda in un tempo debole della misura, massime se vi cada in acconcio qualche tempo d'aspetto. Non poche volte però avviene che il Cantore trovasi astretto a prender fiato più sovente;

ed in simili casi s' abbia riguardo a prenderlo almeno in uno di questi tre luoghi, cioè o dopo una nota sincopata o dopo una nota puntata o dopo una nota di salto. Si noti finalmente che non è permesso di prender fiato a mezza parola, eccetto che in que' casi ne' quali la voce non trovasi avere una forza bastante alla data espressione. Ma qui si richiede tutta la maestria per rendere insensibile lo spezzamento della parola medesima; ed i più eccellenti Cantori appunto sogliono questo effettuare con aggiugnere una certa grazia al canto, per così dire, come un atto di sospirare.

Maniera d' eseguire i passi d' agilità.

Per quanto riguarda la maniera di eseguire i passi d' agilità, tanto nella moderna Musica frequentati, la loro vera espressione tutta dipende dal buon gusto dell' Esecutore. Questi consistono in lunghe tirate di varie note sopra una medesima vocale, le quali altro non sono che una imitazione della melodia instrumentale in certe occasioni, per cui o in favore del canto o per aggiugner forza all' espressione, cade in acconcio di sospendere il discorso, e prolungare la melodia. Un esempio di tali passi si è indicato nella *fig.* 3. *Soprano Lez. III.*. Ma per bene riuscire in questi, è necessario di addestrarsi primieramente a vocalizzarli con un tempo moderato; quindi a misura della facilità che si ottiene coll' uso continuato in tal sorta di canto, stringere gradatamente il tempo, e sino a tanto

che si giugne a rendere tutti i suoni scioltamente e colla maggiore fluidità. Si badi bene nell' esecuzione di siffatti passi a non movere nè il mento nè la lingua; giacchè facendo diversamente, non è possibile ottenerli con quella limpidezza che in questi si ricerca.

Esercitandosi poi nel suddetto vocalizzo, s'adopri in primo luogo la vocale *a*, come più sonora e di propria facilitazione alla gorga onde intonare nettamente e leggermente tutte le note che formano tali passi; ed in appresso s' impieghi poi ora l' una ed ora l' altra delle vocali *o* ed *e*; le quali ancora in ogni canto debbono pronunciarsi aperte, non essendovi appunto che le due vocali *i* ed *u*, le quali vadano mai sempre pronunciate piuttosto dolcemente.

Maniera di esprimere il Recitativo.

Per esprimere il Recitativo si debbono intonare le note disposte ne'diversi gradi musicali, e nello stesso tempo imitare, per quanto è possibile, le inflessioni della voce d' un declamatore.

Non è il Recitativo sottomesso alle leggi del canto rapporto alla durata de' suoni; ma indifferentemente si può esprimere la durata di più note ancora d' un eguale valore, tenendo alcune di queste più o meno brevi o lunghe; cosicchè nè la misura nè i tempi particolari di esse non conservino alcuna rigorosa eguaglianza; e l' espressione del sentimento è quella sola che dee dirigere la maggiore o la minore durata de' suoni.

Il Recitativo si esprime per nota e parola, ma i suoni esser debbono maggiormente staccati e con la più chiara pronunzia d' ogni sillaba.

Qualche volta occorre di osservare la misura anche nel Recitativo; e questo s' indica colla parola *a tempo*; nel qual caso si debbono osservare tutte le regole del canto, al quale in allora più appartiene; e finalmente si deve avvertire che quando s' incontra una cadenza della forma di quella della *fig.* 4. *n.* 1., che in simil guisa comunemente si pratica di notare, deve essere eseguita comeche fosse notata nel modo espresso al *num.* 2.; e tutto il Recitativo segnato in questa medesima *fig.* 4., può servire in qualche maniera di esercizio per accostumarsi ad esprimere il Recitativo ordinario, che al Soprano appartiene. In qualsivoglia Recitativo poi egli è necessario altresì che il Cantore vegga il Basso Continuo che vi si rapporta, affinchè più chiaramente conoscer possa i toni in cui tratto tratto si fa passaggio.

Colla perfetta intelligenza delle regole e precetti in queste Lezioni indicati, dopo tre anni circa di esercizio continuato (impiegandone cioè una parte, unitamente alle succennate Lezioni, nel Solfeggio della Musica de' più eccellenti Maestri, ma adattata mai sempre alla propria capacità, ed un' altra nel cantar delle arie di diverso carattere e principalmente delle più espressive) si giugne a cantare con fondamento ed anche all' improvviso.

Osser-

Osservazione sopra l' esecuzione del Canto in generale.

Tutta l' impressione di quel piacere o di quella noja che la Musica ci può apportare, dalla sola esecuzione della medesima principalmente deriva; di modo che non è da maravigliarsi se il più bel pezzo di canto disgustoso riesca ed insipido, allora quando venga malamente eseguito. Per ottenere la più precisa esecuzione del canto, non basta no, a mio credere, la più perfetta lettura della nota, e porre, in somma, ogni cosa al segno; ma è forza che l' Esecutore di tutte le idee s' investa del Compositore, e tutto senta e tutto renda il fuoco dell' espressione.

Basta alla Musica instrumentale ch' ella innondi e riempia di piacevolezza l' orecchio, senza che all' animo rappresenti alcun' immagine distinta e chiara nè alcun sentimento deciso; e che percependo a volo una leggiera espressione e confusa, lasci ella a ciascuno l' immaginare e sentire ciò che vuole, giusta il carattere e la situazione dell' animo suo. Ma dalla Musica vocale si richiede un' imitazione più fedele del pensiero o del sentimento che la bella Poesia dipinge. Senza un' esatta espressione, invano d'imitar si presume; e questa espressione non è altro che la stessa imitazione resa più vivace e brillante. Non consiste no tutto l' allettamento della Musica in una semplice e nuda imitazione soltanto, ma in una imitazione che piacere apporti. Cercasi perciò invano dipingere quel dato sentimento, se non gli si dia quel

secreto allettamento che da quello è inseparabile; nè puossi giammai giugnere a scuotere piacevolmente il cuore, se non ne resta pria soddisfatto pienamente l'orecchio.

Sia primo dovere pertanto indispensabile dell'Esecutore il conoscere perfettamente il carattere di quell'aria che deve eseguire, distinguere il rapporto al sentimento delle parole, capire la forza che al Poeta diede il Compositore, e quella puranco che coll'esecuzione gli si può accrescere. Deve quindi distinguere così le frasi e le misure, che queste guidino agli accenti medesimi del Canto, e deve finalmente per siffatta maniera far rispondere la voce all'accompagnamento degli strumenti unita, che dal loro congiunto effetto non ne risulti che una sola melodia. Da queste serie considerazioni infiammato l'Esecutore deve procurare di far ciò che farebbe, se fosse in un sol punto il Poeta, il Compositore, l'Attore ed il Cantore. Così più facile gli avverrà di dare al Canto che ha a rendere, la maggior espressione che possibil sia: e l'otterrà cosi naturalmente, che non durerà fatica a conciliare la delicatezza e gli ornamenti a que' canti che eleganti sono e graziosi, il piccante ed il focoso a que' che sono animati e gai, i gemiti, il dolore ed i lamenti a que' che sono teneri e patetici, e tutta la commozione, in somma, del piano e del forte nel violento trasporto delle più gravi passioni. Non è da porsi in dubbio che per commover gli altri, è forza sentir se stesso vivamente commosso; e tutta l'arte onde ciò ottenere, consiste nel destare

ed accendere nel proprio cuore quel fuoco che nel cuore degli altri portar si pretende. Non puossi stabilita regola prestare all'Esecutore; debb' egli soltanto giudiziosamente presciegliere quegli ornamenti che alla grazia del canto sono più adattati. E qui s'intenda però ch' esser non debbono inutili o sovrabbondanti; giacchè tutto ciò suona male che alla vera espressione non serve. Questa è l'unica legge ad ogni Esecutore prescritta, che inviolabilmente gli è forza di mai sempre conservare.

CAPO III.

Lezioni di Contralto.

Quella parte che ha luogo di mezzo tra il Tenore ed il Soprano, quella si è che *Contralto* si appella. Si eseguisce questa da quegli uomini che hanno una voce propria ad intonare i suoni più acuti, e da quelle donne ancora la di cui voce è capace d'intonare i suoni più gravi; giacchè la donna canta naturalmente l'ottava alta, quando intende di cantare l'unisono colla voce naturale dell'uomo. S'impiega questa parte principalmente nella Musica a più voci, per distribuir queste con una certa gradazione nel Sistema vocale, e rendere in tal modo l'armonia più unita. Si eseguiscono ancora da questa parte diversi pezzi a Solo; e le seguenti Lezioni serviranno per addestrarsi nella medesima.

§. I.

Lezione Prima.

L' intelligenza di tutti i caratteri che alla Musica appartengono, espressi nel Capo I. Parte II. di quest' Opera, si richiede primieramente per intendere il linguaggio musicale, onde facile avvenga tutta la pratica di questa parte vocale. Ond' ottenere però la più giusta intonazione de' suoni, fa di mestieri impossessarsi bene del Solfeggio. Qui si applichi tutto quanto s' è detto nella Lezione prima del Soprano. Per quanto poi riguarda il nome de' diversi gradi, la loro posizione, e come a questa parte convengano, tutto si rileva da quanto segue.

Della Scala del Contralto.

La Scala propria del Contralto dodici suoni contiene, i quali formano undici gradi che contengono nove toni e mezzo. Questa Scala è indicata nella *fig.* 1. *Contralto Lezione I.*

Dell' ascesa e discesa di Grado pel Contralto.

Il primo esercizio che si pratica per formare l'intonazione de'suoni, è quello di condurre la voce dall' uno all' altro suono con una successione diatonica. A tale effetto si salga e discenda per gradi congiunti dall'

uno all' altro termine dell' ottava marcata nella *fig.* 2. *Contralto Lez. I.*. Avvertasi però che in questa ascesa o discesa trovasi la settima nota innalzata d' un semitono in forza del diesis alla medesima apposto, ond' ottenere così tutti quegl' intervalli che convengono alla successione Diatonica, volendo partirsi dal *G sol re ut*, prima nota della suddetta scala (*a*).

De' Salti pel Contralto.

Riguardo a' diversi Salti che occorrono in questa parte da rilevarsi sotto la propria Chiave; serve la *fig.* 3. *Contr. Lez. I.* per que' di terza: la *fig.* 4. per quelli di quarta: la *fig.* 5. per quelli di quinta: la *fig.* 6. per que' di sesta: la *fig.* 7. per que' di settima; e per ultimo la *fig.* 8. per quelli di ottava.

Mistione di Gradi e di Salti in Contralto.

Quanto si è dimostrato colla suddetta pratica de' suoni nell'ascesa e discesa di grado e ne' diversi salti, serve benissimo per accostumarsi ad intonare i varj intervalli: ma per più assicurarsi in siffatte intonazioni, fa d'uopo ancora esercitarsi nell'espressione de'suoni misti con più variati intervalli, ora di grado

(a) Veggasi il Genere Diatonico Cap. VII. §. I., e la Forma del Tono maggiore Cap. IX. nella Prima Parte di quest'Opera.

ed ora di salto. Per questo appunto si è esposta la pratica nella *fig. 9. Contr. Lez. I.*

§. II.

LEZIONE SECONDA.

Per l' arte di coltivare la voce a vantaggio del Canto, e di praticare le diverse modificazioni che nella musicale esecuzione occorrono, si dee precisamente ripetere il ragionamento tenuto nella Lezione seconda del Soprano. Per quanto poi riguarda la combinazione delle varie note, nella quale si dee l' occhio accostumare all' opportuna distinzione, e la voce alla giusta intonazione di queste in Contralto; ora ne prenderò a trattare.

Del Solfeggio in Contralto per esercizio di Combinazione.

In diversa maniera s' incontrano le note nel corso del Canto, non solo per la variazione de' gradi, ma per la differente figura di esse e di tant' altri segni da cui bene spesso vengono accompagnate; alle quali cose per avvezzarsi gradatamente servirà in primo luogo il Solfeggio marcato nella *fig.* 1. *Contralto Lez. II.*, che appartiene al tono maggiore, ed in appresso quello della *fig.* 2. che serve per accostumarsi al tono minore. Questi Solfeggi che si trovano ordinati nell'estensione d'una sola ottava, debbono poi

rendersi in tutti que' toni ne' quali si estende la propria voce, maturandone l' esecuzione a norma di quanto s' è detto sul fine della seconda Lezione del Soprano, onde inoltrarsi con più facilità nel seguito del Canto.

§. III.

Lezione Terza.

Per l' esercizio d' esprimere tutti i diversi suoni coll' applicazione delle sillabe corrispondenti, e distinguerli nella loro variata combinazione, come si è praticato colle suddette Lezioni, hannosi tutti i mezzi i più vantaggiosi per facilitare quella musicale esecuzione che a questa parte s'aspetta. Non sarà inutile però d' esercitarsi in que' passi che ora vado ad indicare.

Norma per eseguire diversi passi in Contralto.

Sovente accade nell' esecuzione della parte al Contralto assegnata di dover eseguire diversi passi di nota e parola, o di varie note sopra una medesima vocale, varj passi d' agilità ed il Recitativo ancora. Pe' primi servirà la pratica espressa nella *fig.* 1. *Contralto Lez. III.*; pe' secondi quella marcata nella *fig.* 2.; pe' terzi quella della *fig.* 3.; e finalmente per lo Recitativo quella della *fig.* 4..

Per la maggiore e più chiara spiegazione di tutto si consulti quanto si è accennato nella Lezione

terza del Soprano, e l' Osservazione sopra l'esecuzione del Canto allo stesso luogo indicata.

CAPO IV.

Lezioni di Tenore.

La voce naturale dell' uomo appartiene comunemente a quella parte che *Tenore* si chiama; e questa s' impiega nella maggior parte de' pezzi vocali. Si divide sovente il Tenore in due parti, in primo cioè ed in secondo. Il primo si eseguisce da quegli uomini la cui voce è più estesa nell' alto; ed il secondo da quelli che più nel grave si estendono. Questi ultimi occupano veramente un luogo di mezzo tra il Tenore ed il Basso, e vengono ancora nominati *Baritoni.* Questa è quella parte alla quale generalmente si applicano gli uomini per apprendere il Canto; e per ottener questo vantaggiose riusciranno le seguenti Lezioni.

§. I.

Lezione Prima.

L' intonare tutti i suoni, e questi regolati ne' musicali intervalli, usando a tale effetto le sillabe *do*, *re* ec., forma quella parte di studio tanto essenziale per ottenere una buona pratica del Canto, e che si chiama *Solfeggio.* In che poi questo consista, si è

abbastanza dimostrato nel ragionamento tenuto nella Lezione prima del Soprano, che qui si deve avere per ripetuto.

Ond' esprimere poi col linguaggio musico quanto viene contrassegnato nella parte, egli è pure indispensabile di pienamente conoscere tutti i musicali caratteri. Tutto ciò ancora ci viene additato nella riflessione del Capo I. della Seconda Parte di quest' Opera. Per dare però l'opportuna applicazione di tutto a questa parte, prenderemo a considerare primieramente la propria Scala.

Della Scala del Tenore.

La Scala che appartiene al Tenore, è formata di tredici suoni, ossia dodici gradi Diatonici, i quali contengono dieci toni e mezzo. Si segnano tutti i gradi di questa Scala nella *fig.* 1. *Tenore Lez. I.*

Dell' ascesa e discesa di Grado pel Tenore.

Per l' ascesa e discesa di grado s' intende il portare la voce dall' uno all' altro suono con una successione naturale. Per ciò effettuare poi in modo conveniente a questa parte, fa d' uopo esercitarsi nell' espressione delle note contenute nella *fig.* 2. *Tenore Lez. I.*

De' Salti pel Tenore.

I diversi salti che si praticano nel Canto, sono

indicati in Tenore, quelli di terza nella *fig.* 3. *Tenore Lez. I.*; quelli di quarta nella *fig.* 4.; di quinta nella *fig.* 5.; di sesta nella *fig.* 6.; di settima nella *fig.* 7.; e finalmente quelli di ottava nella *fig.* 8.

Mistione di Gradi e di Salti in Tenore.

Il Canto o procede di grado o di salto; ond'è che per accostumarsi più facilmente a portare la voce dall'uno all'altro suono con ben variati intervalli e con un'esatta intonazione, oltre l'esercizio di sopra indicato, gioverà altresì la pratica della mistione de' suoni di grado e di salto. Questa in Tenore si rileva dalla *fig.* 9. *Ten. Lez. I.*

§. II.

Lezione Seconda.

Tutto quanto si è espresso a vantaggio del Canto nella Lezione 2. del Soprano, si deve ora appropriare a questa parte; e per proseguire l'esercizio che al Tenore s'aspetta, converrà rimarcare quanto segue.

Del Solfeggio in Tenore per esercizio di Combinazione.

Per accostumare l'occhio a scoprire la vicendevole relazione delle note in diversa maniera combinate, e la voce ad intonarle convenientemente, egli è

di mestieri, per ciò ottenere con un certo gradato ordine, d'intendere ed eseguire perfettamente in pria il Solfeggio segnato nella *fig.* 1. *Ten. Lez. II.*, che riguarda il tono maggiore; indi quello espresso nella *fig.* 2., per accostumarsi poi anche nel tono minore.

Si avverta però che i suddetti Solfeggi debbono essere intonati coll'applicazione delle sillabe convenienti, e ne' diversi toni ancora, giusta i precetti già indicati nella Lezione seconda del Soprano, per cui si ottiene propriamente tutta la facilità nell'esecuzione del Canto.

§. III.

Lezione Terza.

Accostumata la voce per mezzo del Solfeggio ad esprimere i suoni, anche in variata maniera combinati, e a condurli per li diversi musicali intervalli; fa d'uopo intendere l'operazione d'applicar la parola alla nota, onde poter eseguire dappoi qualunque pezzo di Musica vocale che al Tenore s'aspetta.

Norma per eseguire diversi passi in Tenore.

Tutte le note che nel Canto s'esprimono, cadono su le diverse vocali. Ogni vocale può avere una o più note a se appartenenti: nel primo caso si chiama nota e parola; ed un esempio di tal sorta di Canto viene espresso nella *fig.* 1. *Ten. Lez. III.*: nel secondo le diverse note formano varj passi composti,

ciascuno de' quali deve eseguirsi sopra la propria vocale corrispondente, come, a cagion d'esempio, que' diversi che si trovano nella *fig.* 2., o d'agilità, come quelli della *fig.* 3.. Tutte queste maniere di Canto si possono incontrare con infinite combinazioni in un sol pezzo di Musica; onde l'esercizio maturato di tutti questi esprimere non riuscirà che vantaggioso per la perfezione di questa parte. Fa d'uopo inoltre intendere il Recitativo; e quello indicato nella *fig.* 4., può servire di norma in Tenore. Per la particolare esecuzione poi che si conviene rapporto agl' indicati esempj, si deve a questi fare l'applicazione di ciò che si è accennato nella Lezione terza del Soprano, e consultare attentamente l'osservazione sopra l'esecuzione del Canto, indicata nel fine della Lezione suddetta.

CAPO V.

Lezioni di Basso Cantante.

La prima delle quattro parti della Musica vocale, quella a cui s'aspettano i suoni più gravi, si chiama il *Basso Cantante.* Questa è quella parte che si trova al di sotto di tutte le altre, alle quali poi serve di fondamento, mentre l'armonia che viene formata da tutte le altre, è stabilita sopra il tono fondamentale del Basso. Appartiene questa parte a quegli uomini che hanno un corpo di voce sonoro ed esteso nel Basso; e non solo ha luogo questa parte ne' pez-

zi a più voci, ma s'impiega qualche volta anche a Solo. I veri Bassi Cantanti sono piuttosto rari, e le voci che d'ordinario eseguiscono il Basso nelle nostre Musiche, non sono realmente che *Baritoni*. Per approfittare per tanto nella pratica di questa parte, fa d'uopo d'un'attenta considerazione delle seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

Non dipende da altro l'esecuzione del Canto che dalla perfetta intelligenza di tutti i Caratteri Musicali, e dal modo di esprimer questi con una giusta intonazione. Nel primo Capo della Seconda Parte di quest' Opera si è accennato quanto appartiene ai Caratteri Musicali, per poter questi distinguere nel corso della esecuzione. Per quanto riguarda l'intonazione, questa si formerà coll'uso del Solfeggio. Ma per intendere e facilitare una tal pratica, bisogna ripetere altresì la spiegazione fatta rapporto a tutto questo nella Lezione prima del Soprano. Onde rilevare poi i nomi che alle note convengono nell'ordine del Basso, tutto opportunamente indicherò.

Della Scala del Basso Cantante.

La Scala del Basso Cantante, nella sua estensione dal grave all'acuto, comprende una successione di quindici suoni, e vale a dire quattordici gradi, ne'

quali poi la somma de' toni contenuti è di dodici toni interi. Le note che questa Scala compongono, sono marcate nella *fig.* 1. *Basso Cantante Lez. I.*

Dell'ascesa e discesa di Grado pel Basso Cantante.

Qualora si volesse incominciare la successione dell' ottava dal suono più grave della Scala del Basso Cantante, converrebbe bemollizzare la quarta nota per le medesime ragioni addotte nella Lezione prima del Contralto, dove si è innalzata la settima col diesis. Ma siccome i suoni più gravi dell' indicata Scala del Basso non sono del tutto facili ad intonarsi ben netti e sonori; così meglio sarà praticare una tal successione nel tono naturale di C *sol fa ut*, come appunto si è indicato nella *fig.* 2. *Basso Cant. Lez. I.*

De' Salti pel Basso Cantante.

I salti che nel Canto occorrono, sono primieramente quelli di terza marcati nella *fig.* 3. *Basso Cant. Lez. I.*; seguono quindi quelli di quarta nella *fig.* 4. espressi; quelli di quinta nella *fig.* 5., di sesta nella *fig.* 6., di settima nella *fig.* 7. e finalmente quelli di ottava nella *fig.* 8.

Mistione di Gradi e di Salti in Basso Cantante.

La pratica della mistione de' suoni di grado e di

salto giova non poco ancora per meglio assicurarsi nell' intonazione de' varj intervalli. Questa in Basso si trova indicata nella *fig. 9. Basso Cant. Lez. I.*

§. II.

Lezione Seconda.

La voce che serve al Canto, è suscettibile di varie modificazioni le quali s' impiegano secondo le occorrenze. In questo particolare però si deve consultare la Lezione seconda del Soprano. Rapporto poi all'intelligenza della combinazione delle note in Basso, servirà la seguente spiegazione.

Del Solfeggio in Basso Cantante per esercizio di Combinazione.

Le note che s' incontrano in un pezzo di Canto, variano di molto nelle loro figure non solo, ma ancora per li moltiplici segni da cui vengono bene spesso accompagnate; ond' è che per impossessarsi della opportuna espressione di queste, sarà bene di praticare il Solfeggio marcato nella *fig.* 1. *Basso Cantante Lez. II.*, pel quale s' intenderà il tono maggiore; e quello della *fig.* 2., pel quale si accostumerà all' espressione del tono minore.

Assicurati questi Solfeggi ed eseguiti in tutti que' toni ne' quali si estende la propria voce, a norma sempre dell' indicato nell' esercizio del Solfeggio

in Soprano, tutto si ha quanto si richiede per facilitare l' esecuzione di que' pezzi di Musica che al Basso Cantante appartengono.

§. III.

Lezione Terza.

Nella Musica vocale tutte le note vengono distribuite sopra le parole medesime colle quali si esprime il Canto. Il modo adunque di eseguire in Basso le diverse note unitamente alle parole, è ciò che ora debbesi intendere.

Norma per eseguire diversi passi in Basso Cantante.

Nella parte che al Basso Cantante d'ordinario s'aspetta, i passi più frequentati sono quelli di nota e parola; e alcune volte quelli di più note sopra una sola vocale; e ben di rado quelli d'agilità, non conformandosi troppo questi ultimi alla particolare qualità della voce di questa parte, alla quale è più propria l'espressione forte e posata. Ad uso di esercizio pertanto si è indicato nella *fig.* 1. *Basso Cant. Lez. III.* la pratica della nota e parola; nella *fig.* 2. quella di più note sopra una sola vocale; nella *fig.* 3. quella de' passi d' agilità, che più convengono al Basso Cantante; e finalmente nella *fig.* 4. un pezzo di Recitativo.

Una

Una distinta spiegazione di questi diversi passi per rilevare la più giusta espressione, è già indicata nella Lezione terza del Soprano, nella quale rilevasi eziandio il grande vantaggio che da siffatta pratica si ottiene. Questa finalmente si dee qui richiamare, come pure l'osservazione sull'esecuzione del Canto, in quella medesima accennata.

CAPO VI.

Lezioni di Cembalo.

Il non ordinario vantaggio che il Cembalo apporta, di poter eseguire diverse parti nello stesso tempo, fa che questo strumento prescelto venga dal più de'Compositori, onde valersene a rilevare l'effetto armonico delle loro composizioni. L'estensione delle diverse corde del Cembalo tutto forma il Sistema pratico musicale; ed in quest'ordine si riconosce appunto qual luogo vi occupa ciascuna parte vocale non meno che instrumentale.

Hannovi due diverse maniere di sonare con questo strumento, una cioè d'*Intavolatura*, d'*Accompagnamento* l'altra. L'Intavolatura è quella che s'impiega ne' pezzi di melodia ed armonia, che a questo strumento principalmente appartengono, e che notasi con due ordini di righe, ossiano due righe musicali, delle quali la superiore appartiene alla mano destra, l'inferiore alla sinistra: l'Accompagnamento è quello

che serve per accompagnare le parti vocali od altre parti instrumentali, e che scrivesi con una sola riga musicale. Il modo pertanto ond' ottenere colla maggiore facilità la pratica di tutto questo, verrà da me precisamente indicato nelle seguenti Lezioni.

§. I.

Lezione Prima.

Per avere il suono delle diverse corde del Cembalo, altro non si fa che abbassare i tasti del medesimo, applicando le dita verso l'estremità di questi. Debbesi ciò eseguire con un ordine conveniente, per cui v'hanno molte cose da osservarsi. E primieramente convien sedersi nè tropp' alto nè troppo basso, ed in una data distanza del Cembalo; in tal guisa cioè che riesca comodo del tutto l'appoggiare le mani sopra la tastatura. Indi rifletter si deve al giusto e conveniente portamento di cui in appresso, e guardarsi di non piegare in alcun modo il corpo, coll'inclinarlo dall'una o dall'altra parte a seconda del movimento delle mani, quando si scorre sopra la tastatura dal basso all'alto o viceversa; mercechè tali contorcimenti riescono difettosi assai nella musicale esecuzione. Fa d'uopo in secondo luogo conoscere la tastatura, leggere perfettamente la nota, e nel medesimo tempo fare di questa la conveniente applicazione.

Per l'intelligenza della tastatura, si noti che di-

videsi questa in più ottave, ciascuna delle quali comprende dodici tasti, sette de' quali sono naturali, ossia diatonici, e cinque cromatici. I sette naturali si nominano colle sette diverse voci dell' Alfabeto musicale, e ciascun nome particolare è sempre fisso ad ogni tasto; ed i suoni da questi indicati, arrivando all' ottava del primo, formano altrettanti gradi diatonici. I cinque cromatici poi sono intermedj ai diatonici, e prendono il nome dagli stessi vicini diatonici a' quali servono per diverse alterazioni. Marcano alcuni i tasti naturali colle sette lettere corrispondenti per averne in pria con maggiore facilità il nome: ma ciò mi sembra superfluo; quando un principiante può benissimo facilmente distinguere i diversi tasti, e nominarli, ritenendo semplicemente che dei due tasti naturali distinti dalli tre cromatici, il superiore è *A la mi re*, e l' inferiore *G sol re ut*; e che quello distinto dalli due cromatici, si è il *D la sol re*. E siccome tutti i tasti naturali procedono con un' ordinata successione, così facile addiviene il rilevare che il tasto prima del *G sol re ut*, si è *F fa ut*; che quello dopo l' *A la mi re*, è il *B mi*; quello prima del *D la sol re*, il *C sol fa ut*, e dopo il medesimo *D la sol re*, l'*E la mi*. Conosciuti così i nomi tutti de' tasti d' un' ottava, si conoscono pure tutti gli altri ancora che egualmente corrispondono in tutte le altre.

Per leggere a dovere la nota e farne la conveniente applicazione, debbonsi intendere a fondo tutti i Musicali Caratteri indicati nel Capo I. della secon-

da Parte di quest'Opera, e marcare a qual tasto corrisponda ogni grado della propria Scala, secondo però il rapporto delle diverse Chiavi.

Della Scala del Cembalo.

Per apprendere con tutta chiarezza la Scala del Cembalo, si distingua in prima l'estensione della tastatura, mentre questa varia in diversi Cembali. La maggiore estensione è quella del Cembalo detto *Piano-Forte*, il quale comprende sessantuno tasti, e formano questi cinque ottave intere, cominciando dal *F fa ut* della doppia ottava al disotto di quello marcato alla quarta riga del Basso, sino al *F fa ut* ottava alta di quello della quinta riga del Violino. I Cembali ordinarj non comprendono che quattro ottave intere; ed alcuni poi si estendono al di sopra di queste d'uno o di due toni, o al più di due toni e mezzo; ciò che forma la quarta sopra le quattro ottave. Per ora basterà intendere la Scala delle quattro ottave: delle quali due appartengono al Basso, per cui nella intavolatura s'indicano nella riga inferiore; e due al Soprano, che si segnano nella riga superiore.

Incomincia dunque la Scala col *C sol fa ut* il più grave che si trova nella tastatura, e che si segna due righe sotto, com'è la prima nota indicata dopo la Chiave di Basso nella *fig.* 1. *Cembalo Lez. I.*, e procede successivamente per quattordici gradi, cioè sino al *C sol fa ut* che si trova nel mezzo della tastatura, e che viene indicato alla sesta riga del Basso.

Incomincia il Soprano dal medesimo *C sol fa ut* che si trova nel mezzo della tastatura, nel Basso indicato alla sesta riga, ma nel Soprano alla prima riga, e percorre altri quattordici gradi, cioè sino all' ottava riga, come si può vedere nella medesima figura. Avvertasi però che ne' Cembali di quattro ottave o poco più, comunemente havvi ancora la prima ottava corta; e vale à dire che incomincia col *C sol fa ut* naturale, ed il *D la sol re* ed *E la mi* che dovrebbero proseguire al luogo de' tasti naturali, sono questi due collocati invece intermedj egualmente agli altri cromatici; vengono però considerati naturali, come lo sono diffatto; e formasi perciò l' ottava corta per questi due, i quali la danno ancora al primo *C sol fa ut*; di modo che la prima ottava distesa cade propriamente al *F fa ut* che nell' ordine de' tasti diatonici segue dopo il primo *C sol fa ut*. La distinzione di queste ottave non ha luogo che nell' esecuzione soltanto con questi particolari Cembali.

La parte comunemente assegnata al Basso del Cembalo termina, a vero dire, alla sesta riga: ma sovente ascende anche di più; come pure il Soprano che incomincia alla prima riga, molte volte discende al disotto. Questo fa che il Basso entri ne' tasti spettanti al Soprano, ed il Soprano in quelli che al Basso convengono, di modo che alcuni tasti esser possono indicati egualmente sotto l' una o l' altra Chiave; della qual cosa per bene chiarirsi, si osservi la *fig.* 2. *Cembalo Lez. I.*, nella quale le note

del Basso indicano i medesimi tasti marcati superiormente con le note del Soprano.

Tutti i nomi de' diversi gradi tanto del Basso che del Soprano al disotto delle note, indicati per le lettere, debbono essere ben impressi nella memoria per nominarli francamente senza l' ajuto delle lettere; e per questi ritenere con maggior facilità, servirà primieramente l' esempio della *fig.* 3., pel quale in un colpo d' occhio si conoscono tutte quelle posizioni delle note che si appellano collo stesso nome; indi quello della *fig.* 4., in cui trovansi indicati i nomi delle note in riga separatamente da quelli delle note in spazio. L' esercizio necessario per avvantaggiare in questa parte è di riconoscere prontamente qual tasto ad ogni grado sotto le proprie Chiavi corrisponda.

Del portamento delle mani sul Cembalo.

Dipende principalmente dal portamento delle mani l' eseguire più o meno facilmente e nettamente i pezzi musicali da Cembalo di modo che chi intende perfettamente la meccanica delle dita nell' intavolatura, possiede di già la maggior parte di essa. Il giusto portamento esige pertanto che le mani siano collocate sopra la tastatura in modo che non si riconosca alcuna tortuosità nella loro attitudine; e la buona grazia delle mani deve essere unita alla maggiore facilità dell' esecuzione. Per quest' effetto le gomita si debbono trovare a livello della tastatura, e i diti un poco incurvati sopra i tasti, e di qualche

poco discosti gli uni dagli altri, e così che siano pronti a cadere sopra i differenti tasti.

Nell' ascesa e discesa di grado s' impiegano per l' ordinario tutti i diti successivamente, eccettuato il piccolo di ciascuna mano (*a*); e nello stesso tempo che si posa un dito, si dee l' altro levare che da prima era poggiato. Nell' ascendere colla mano destra dopo il quarto dito procede il pollice, ossia il primo; e nel discendere dopo il primo procede il quarto ec.: colla mano sinistra il quarto dito procede dopo il pollice nell' ascendere, e viceversa nel discendere. Nel Trillo s' impiega l' indice ed il medio. Il dito piccolo di ciascuna mano, ossia il quinto, s' adopra nelle ottave, e per que' passi che abbracciano cinque tasti consecutivi che procedono diatonicamente, sopra de' quali ciascun dito si trova già disposto a ca-

(a) Da non pochi Maestri s' insegna eziandio un diverso portamento per ascendere e discendere nell' ottava diatonica; pretendono cioè che per i primi tre suoni nell' ascendere colla destra, o nel discendere colla sinistra, s' impieghino i primi tre diti, pollice, indice e medio: e per gli altri cinque suoni che rimangono nella progressione dell' ottava, s' adoprino successivamente tutti i cinque diti della mano: e viceversa nell' ascendere colla sinistra, o nel discendere colla destra. Questa maniera è buona anch' essa; ma il modo di procedere co' quattro primi diti, replicando questi e lasciando libero il piccolo, come nel portamento da me indicato, riesce di maggior vantaggio nella pratica, ed in oltre fa che la mano conservi assai più di grazia nel suo movimento.

dere senza alcun trasporto della mano; e per que' passi che richieggono una grande estensione dei diti, come nelle seste, nelle settime ec.. Guardisi d'impiegare il pollice della mano destra sopra i tasti cromatici, e sopra questi pur anco, meno che sia possibile, s' adopri il pollice della mano sinistra. Generalmente non è permesso d' impiegare lo stesso dito per due tasti consecutivi; ma dannosi però alcuni casi particolari ne' quali non solo fa d' uopo impiegare lo stesso dito per due tasti consecutivi, ma altresì cangiare il dito, non ostante che si debba ripetere la medesima nota. Moltiplici poi e quasi senza numero essendo i passi possibili, sovra de' quali è forza per la maggior parte fare scorrere i diti in una particolare maniera, le indicate regole soffrono altre non poche eccezioni; cosicchè apprendere non si possono che coll' uso, anzi questo è quello che tiene luogo di regola, quando s' abbiano una volta ben collocate le mani.

Dell' Intavolatura.

L' Intavolatura che al Cembalo appartiene, consiste nell' eseguire due diverse parti nel medesimo tempo, una colla mano destra, colla sinistra l' altra. Queste vengono marcate a due versi di righe: nella riga superiore sono indicati i suoni Soprani, che si esprimono colla mano destra, nell' inferiore quelli del Basso, che si eseguiscono colla sinistra.

Per ascendere e discendere da un termine all' al-

tro d'un'ottava con una successione naturale, dal Basso facendo passaggio al Soprano e dal Soprano al Basso, serve la pratica espressa nella *fig.* 5. *Cembalo Lez. I.*, nella quale abbiasi riguardo principalmente all' opportuno portamento delle mani di sopra indicato.

Fa d' uopo inoltre esercitarsi bene nell' esempio della *fig.* 6., per intendere l' opportuno impiego del quinto dito in quella data successione di grado e di salto, che propriamente lo addimanda, avvertendo che il num. 1. indica il pollice, il 2. l' indice, il 3. il medio, il 4. l' annulare ed il 5. il piccolo. Dalla *fig.* 7. si rileva un più variato portamento, coll' impiego di due o quattro note per ogni misura; e finalmente nella pratica della *fig.* 8., oltre al portamento richiedesi ancora una precisa distinzione d' ogni tempo della misura, per valutare le diverse note che nelle due parti si corrispondono, ed un' attenta considerazione sopra ciascun carattere che s' incontra, onde accostumarsi gradatamente alla giusta musicale espressione.

Lo studio dee poi esercitarsi più a lungo con de' pezzi di facile intelligenza, e mai sempre adattati alla propria capacità; e primieramente con alcuni Minuetti ed altre Ariette da ballo, le quali giovano moltissimo per formare l' orecchio sensibile tanto al tempo quanto all'armonia; ed in appresso con alcune sonatine e con delle variazioni stabilite sopra qualche tema principale, per le quali propriamente si acquista l' agilità della mano, e per siffatta maniera, in somma, di molto si facilita l' esecuzione dell' Intavolatura.

§. II.

Lezione Seconda.

Dopo l'esercizio indicato nella Lezione prima colla Chiave del Basso e con quella del Soprano, fa d'uopo intendere la chiave del Violino; mentre questa comunemente s'impiega ne' pezzi di Musica per Cembalo, invece di quella del Soprano. La massima parte de' Maestri esercitano gli scolari nella Chiave del Soprano, come la più facile, durante il corso perfino d'un anno intero; indi gli abilitano a quella del Violino. La posizione di questa Chiave si è già indicata ne' Caratteri Musicali, e la necessità di conoscere le note sotto questa è indispensabile, massime che tutti i pezzi moderni per Cembalo si marcano colle Chiavi di Basso e Violino. Quest'ultima si pratica per acquistare una terza all'acuto senza l'aggiunta di tante linee posticcie in alto, mentre il *G sol re ut* della terza riga del Soprano, viene indicato nella seconda riga del Violino, dal quale poi si prende regola per nominare tutte le altre note di tale Scala.

Intesa quindi perfettamente siffatta Chiave, si eserciti con più variati pezzi ordinati in ogni sorta di tono ed in ogni genere di tempo e d'armonia. Per distinguere poi più facilmente i diversi toni, servirà la spiegazione seguente.

Dell' Intonazione ossia Cadenza o Preludio sul Cembalo in tutti i toni maggiori e minori.

L' Intonazione ossia Cadenza o Preludio sul Cembalo altro non è che un' armonica successione d' accordi, unita per l' ordinario a qualche melodiosa cantilena che l' eccellente sonatore eseguisce a capriccio avanti d' incominciare qualsivoglia sonata o concerto. Onde addestrarsi pertanto in siffatta intonazione, e poter questa eziandio effettuare in qualunque tono maggiore o minore ammesso nella pratica, servirà primieramente la *fig.* 1. *Cemb. Lez. II.* per norma del tono maggiore naturale, quel tono maggiore cioè che non ammette alcun accidente alla Chiave, e che si appella di *C sol fa ut*; e per l'esecuzione della medesima negli altri toni maggiori, sì per diesis che per bemolle, servirà la *fig.* 2. pel tono di *G sol re ut* che ammette un diesis alla Chiave; la *fig.* 3. pel *D la sol re* che due ne ammètte; la *fig.* 4. per *A la mi re* che ne ammette tre; la *fig.* 5. per l' *E la mi* che ne ammette quattro; la *fig.* 6. pel *B mi* che cinque ne vuole; e la *fig.* 7. pel tono di *F fa ut diesis* maggiore che ammette sei diesis alla Chiave, e col quale generalmente si cessa la progressione per diesis ne' toni maggiori. Rapporto poi a quelli per bemolli, servirà la *fig.* 8. pel tono di *F fa ut*, che ammette un bemolle; la *fig.* 9. per quello di *B fa* che due ne ammette; la *fig.* 10. per quello di *E la fa* che tre ne vuole; la *fig.* 11. per quello di *A la fa* che ne ammette quattro; e finalmente la *fig.* 12. pel tono

D la fa, ossia *D la sol re bemolle*, che ne ammette cinque.

Questi sono tutti i toni maggiori ammessi nella pratica. Per eseguire poi l'intonazione suddetta anche ne' toni minori con una norma facile e sicura, servirà la *fig.* 13. pel tono di *A la mi re* minore naturale, cioè senza alcun accidente alla Chiave; la *fig.* 14. pel tono di *E la mi* con un diesis; la *fig.* 15. pel tono di *B mi* con due; la *fig.* 16. pel tono *F fa ut diesis* con tre; la *fig.* 17. per quello di *C sol fa ut diesis* con quattro; la *fig.* 18. per quello di *G sol re ut diesis* con cinque; e la *fig.* 19. per quello di *D la sol re diesis* con sei. Riguardo finalmente a' toni minori per bemolle, si rileverà nella *fig.* 20. il tono di *D la sol re* con un bemolle; nella *fig.* 21. quello di *G sol re ut* con due; nella *fig.* 22. quello di *C sol fa ut* con tre; nella *fig.* 23. quello di *F fa ut* con quattro; e per ultimo nella *fig.* 24. quello di *B fa* minore con cinque bemolli in Chiave.

Da tutto ciò si rileva inoltre che i toni minori sono in numero eguale dei maggiori, e che gli accidenti che si trovano alla Chiave in ciascun tono minore, egualmente si riconoscono in qualunque altro maggiore fondato sulla terza del dato tono minore. Per distinguere adunque se un dato tono è maggiore o minore, non basta riflettere al numero de' diesis o de' bemolli posti alla Chiave, ma conviene altresì osservare la nota fondamentale del primo accordo del dato pezzo, per la qual nota mai sempre si ricono-

sce la prima e l' ultima del Basso, o almeno esaminare la forma ossia il progresso della prima cantilena. In simil guisa trovandosi, a cagion d' esempio, un diesis alla Chiave, se la nota del Basso sarà un *E la mi*, si dirà che è tono di *E la mi minore*; e se la nota del Basso sarà invece la sua terza cioè *G sol re ut*, si dirà che è tono di *G sol re ut maggiore*. Che se poi vogliasi osservare semplicemente la sola cantilena, trovandosi la Chiave senza alcun accidente, si dirà che quello è tono di *C sol fa ut* maggiore, se però la cantilena spetterà al tono maggiore: che se spetterà al minore, si dirà tono di *A la mi re* minore, che è quello appunto che trovasi distante una terza minore in discendere dal *C sol fa ut* suddetto, suo tono maggiore più relativo. Nell' egual maniera il tono con un bemolle alla Chiave si dirà di *F fa ut* maggiore, se la prima cantilena sarà disposta nel tono maggiore, ovvero di *D la sol re* minore, se questa osserverà il tono minore; e così s' intenda degli altri. Una più chiara dilucidazione intorno alla Teoria di questi toni si otterrà osservando bene la Forma del Tono maggiore nel Capo IX., e quella del Tono minore nel Capo X. della Prima Parte di quest' Opera.

Della Incavalcatura.

Ne' pezzi di Musica destinati ad eseguirsi sul Cembalo, s' incontrano alcune volte certi passi così detti d' *Incavalcatura*, mercechè non puossi rendere a

dovere l' esecuzione de' medesimi, se non coll' incavalcare la mano, ossia soprapporre l' una all' altra. Siffatta incavalcatura si rileva poi dal cambio della Chiave, che si fa o nell' una o nell' altra delle due parti dell' Intavolatura; e l' esempio della *fig.* 25. *Cembalo Lez. II.* servirà a render questa di maggiore intelligenza.

§. III.

Lezione Terza.

Posseduta a dovere l' Intavolatura per mezzo delle suddette Lezioni, ci rimane ora d' apprendere quella parte che riguarda l' accompagnamento, e che si ricerca indispensabilmente, ond' ottenere la maggior perfezione nella pratica di questo strumento.

Dell' Accompagnamento del Cembalo.

L' Accompagnamento del Cembalo consiste nell' eseguire l' armonia completa e regolare sopra ciascuna nota indicata nel Basso, a tenore dell' ordine che tali note occupano in un dato tono. Quest' armonia si rileva o dallo spartito, osservando le note che alle diverse parti vengono assegnate, quando con questo si accompagna; o dai numeri che comunemente si marcano per tale effetto sopra o sotto del Basso, quando non si dà che questa semplice parte; o finalmente dalle regole seguenti.

Regola generale per l' Accompagnamento.

La prima nota del tono si deve accompagnare con terza e quinta.

La seconda con terza minore, quarta giusta e sesta maggiore.

La terza con la terza e sesta.

La quarta con terza e quinta; ma quando ascende di grado alla quinta nota, con terza, quinta e sesta; e quando all'opposto trovasi preceduta dalla quinta nota che discende sopra di essa, in allora accompagnasi con seconda, quarta maggiore e sesta; e sono gli accompagnamenti stessi della nota antecedente che restano, formando una legatura.

La quinta debbesi mai sempre accompagnare con terza maggiore e quinta, ancorchè appartenga ad un tono principale minore; e quando forma un atto di cadenza, si aggiunga anche la settima minore.

La sesta, con terza e sesta; ma quando discende nell'ordine della Scala, con terza, quarta e sesta maggiore: perchè in tal caso l'armonia nasce da un' altra nota fondamentale, da quella cioè che serve di quinta alla quinta del tono principale della Scala.

La settima, con terza e sesta.

La nota sensibile con terza, quinta minore e sesta.

Notisi però che la terza sopra la prima nota del tono esser deve maggiore ne'toni maggiori, e minore ne' minori, e così pure tutti gli altri intervalli che non sono distinti, s' intendono sempre relative al dato tono principale. Le note sopra le quali cade

l' accompagnamento, debbono eseguirsi con la mano sinistra, e colla destra l' accompagnamento, che non si prende già negl' intervalli semplici delle note del Basso, ma bensì in quegl' intervalli composti che più convengono all' armonia, avendo riguardo all' ottima distribuzione in questa, ed all' opportuno portamento della mano.

Questa regola generale dev' essere ben impressa nella memoria per formarne prontamente l' applicazione a tutte le note di qualunque tono che s' incontra, mentre ad ogni nuovo tono, nuova applicazione occorre. Per rilevarne però colla maggiore chiarezza tutti gli accompagnamenti a tenore della suddetta regola generale, si darà la Scala d' accompagnamento del tono maggiore e quella del tono minore, coll'aggiugnere ancora alle note i numeri che indicano gli accompagnamenti.

Della Scala d' Accompagnamento nel Tono maggiore.

Si costituisce la Scala d' Accompagnamento nel tono maggiore a tenore della regola generale di sopra indicata, nel modo come si rileva dalla *fig.* 1. *Cembalo Lez. III.* e questa devesi esercitare non solo nel tono naturale nel quale si è marcata, ma trasportata eziandio in tutti i toni maggiori per rilevarne così gli accompagnamenti che generalmente corrispondono a tutte le note di ciascun tono maggiore.

Della

Della Scala d' Accompagnamento
nel Tono minore.

La regola generale dell' Accompagnamento serve egualmente pel tono maggiore, come pel tono minore: ma in quest' ultimo si osservino que' dati intervalli che al medesimo appartengono, al qual effetto se ne dà per norma la Scala indicata nella *fig.* 2. *Cembalo Lez. III.*. Col porre in uso questa in tutti i toni minori, se ne ottiene l' intelligenza di tutti quegli accompagnamenti che per l' ordinario si praticano sopra ciascuna nota d' ogni tono minore.

Avvertimenti intorno all' Accompagnamento.

Oltre l' Accompagnamento che risulta dalla regola generale, e che comunemente si pratica nell' armonia semplice e naturale, altri accompagnamenti vi sono che in certi casi particolari hanno luogo; e di questi deve andarne inteso un esperto Accompagnatore.

La nota sensibile non sempre viene accompagnata con terza, quinta minore e sesta; ma qualche volta di settima diminuita, invece della sesta, o di settima ordinaria. Coll' accompagnamento di settima diminuita, come si è espresso nella *fig.* 3. *Cembalo Lez. III.*, si pratica frequentemente ne' toni minori; e coll' accompagnamento di settima ordinaria serve bene spesso per formare una digressione alla quinta d' un dato tono, come, a cagion d' esempio, nella *fig.* 4.

il *D la sol re* che si ha dopo la nota sensibile, può essere benissimo considerato, non già come prima del tono, ma bensì come quinta di *G sol re ut*, quando però in quest' ultimo s' abbia di mira la conveniente modulazione.

La sesta nota del tono non vien pur sempre accompagnata con terza e sesta; ma quando si tratta d' un atto di cadenza rotta, per cui è preceduta dalla quinta del tono, oppure quando dal tono si fa un salto di modulazione ad essa, si accompagna la sesta nota di terza e quinta, come nella *fig.* 5. il primo caso, il secondo nella *fig.* 6.; e si deve avvertire inoltre che con questo salto di modulazione si può praticare una successione di note tutte accompagnate di terza e quinta.

La quinta nota del tono può avere un cambiamento d' armonia del tono principale nel primo tempo di essa, cioè può essere accompagnata di quarta e sesta, avanti di ottenere il proprio accompagnamento di terza maggiore, quinta giusta e settima minore, che si ricerca per formare l' atto di cadenza, come nella *fig.* 7.: la qual cosa dipende da una particolar progressione fondamentale della nota che la precede. Qui giova avvertire inoltre che allora quando sopra o sotto una nota si trovano più numeri, se questi sono l' uno sopra l' altro, le note da questi medesimi indicate si debbono far intendere tutte nell' istesso tempo; ma se i numeri sono l' uno dopo l' altro, si debbono eseguire i suoni o gli accompagnamenti l' uno dopo l' altro.

La seconda nota del tono in alcuni casi particolari può essere accompagnata con terza, quinta e settima, come nella *fig.* 8.; ma per siffatto accompagnamento, altro non s'intende che un rivolto di quello che si pratica sopra la quarta nota quando, ascende alla quinta.

Sovra una sola nota del Basso possono incontrarsi diversi accompagnamenti, e principalmente quando questa è di lunga durata; e ciò si distingue coi corrispondenti numeri. Questo segue per lo più sopra la nota principale del tono, o sopra la quinta, come, per esempio, si è praticato nella *fig.* 9.

Le note di breve durata che s'incontrano in un Basso figurato, non debbono esser tutte accompagnate ad una ad una con un accompagnamento particolare; ma quelle soltanto che si trovano al principio d'un tempo, e che sotto lo stesso accompagnamento entrano nell'armonia principale, per cui scorrer si debbono le altre, e principalmente quelle di supposizione: di modo che, sebbene un tempo contenga due o tre o quattro note, come, a cagion d'esempio, due o tre crome, o quattro semicrome, od una croma e due semicrome; non ostante, altro che la prima di queste deve generalmente ricevere l'accompagnamento, come nel modo indicato nella *fig.* 10.. Si danno però alcuni casi particolari ne' quali si tocca l'accompagnamento piuttosto sopra la seconda croma d'un tempo, che sulla prima; ed alcune volte ancora s'accompagna pure ciascuna croma. Il tutto dipende dal progresso del Basso, dalla qualità del tempo princi-

pale, e dal grado di movimento più o meno vivo.

Siccome poi i numeri ad altro non sono destinati che ad esprimere le note delle armonie, così queste possono eseguirsi d'un' ottava o due più alte, secondo il caso. Puossi prendere perciò la decima invece della terza; la duodecima o la decimanona invece della quinta; e così dicasi di tutte le altre note d'accompagnamento, che mai sempre s'indicano con numeri semplici. Notisi però che allora quando si trova un numero preceduto dal diesis, questo accidente indica un intervallo maggiore od accresciuto, giusta la natura del tono; e nell' egual maniera un numero preceduto dal bemolle indica un intervallo minore o diminuito; il bequadro finalmente, collocato avanti un numero, indica un intervallo minore o maggiore, secondo, in somma, il dato tono a cui s'aspetta.

Non sempre si segnano i numeri per indicare gli accompagnamenti delle note del Basso; ma principalmente in ciascuna nota che cade sotto la regola generale, questi debbono sottintendersi. Generalmente però si aggiugne un qualche numero, per rendere più facile l' intelligenza degli altri ancora che alla data nota appartengono. La prima nota del tono rade volte viene contraddistinta da' numeri, e tutto al più si aggiugne al disotto o al di sopra di essa il 5. ovvero il 3., ed in alcuni casi pur anco un semplice diesis o bemolle o bequadro, pel quale mai sempre s'intende la terza del dato tono; e così pure si pratica per indicare l' accompagnamento della quarta no-

ta, quando addimanda quello di terza e quinta. L'accompagnamento della seconda nota del tono s'indica col *6.* preceduto dal diesis o dal bequadro, giusta la natura del tono; quello della terza s'indica col *6.*; quello della quarta, colla legatura di seconda, quarta maggiore, e sesta, s'indica col 2. ovvero col 4. preceduto dal diesis o dal bequadro; quello della quinta, in atto di cadenza, s'indica col 7.; quello della sesta col *6.*, che poi si distingue secondo il caso; quello della settima col *6.*; e quello finalmente della nota sensibile col 5. preceduto dal bemolle o dal bequadro, giusta il tono a cui appartiene.

Riguardo a quelle note il di cui accompagnamento deriva dal prolungamento degl' intervalli antecedenti, questo, per l'ordinario, s' indica con una piccola linea orizzontale; e rapporto a quelle che esigono un accompagnamento particolare, a ciascuna di queste si aggiungono quasi sempre tutti i numeri che indicano l' accompagnamento della data nota, e qualche volta uno o due solamente, come, a cagion d'esempio, in alcuni casi non s'impiega che il 4. per indicare l' accompagnamento di quarta e quinta; il 2. ed il 7., per indicare quello di seconda, quarta e settima; il *9.* per indicare quello di terza, quinta e nona; e per siffatta maniera, in somma, si pratica nell' indicare tant' altri accompagnamenti, l' intelligenza de' quali più facilmente coll' uso si ottiene.

Per accompagnare poi quelle note del Basso alle quali il Compositore non aggiugne alcun numero, supponendo che l' Accompagnatore sappia discer-

nere il proprio accompagnamento che alle medesime appartiene, si rifletta a quanto segue.

La nota che ascende d'un semitono in forza d'un diesis o bequadro, collocato avanti ad essa per vero accidente, cioè che non appartenga al dato tono in cui s'accompagna, indica un cambiamento di tono, e si riconosce per nota sensibile. Come tale la medesima si accompagna; e ciascuna delle note che seguono dappoi, esige l'accompagnamento relativo al nuovo tono, e sino a tanto che non trovasi indicata un'altra mutazione.

Se alla prima nota del tono viene cambiato il proprio accompagnamento di terza e quinta in quello di seconda, quarta maggiore e sesta; la sesta nota diventa quarta d'un nuovo tono; quindi alla seguente sopra la quale è obbligata a discendere, e che si conosce per terza del nuovo tono, si dà mai sempre l'accompagnamento di terza e sesta; e giusta il nuovo tono si prosiegue ad accompagnare le altre note, finchè non avvenga un altro cambiamento.

Quando la prima nota d'un tono maggiore discende d'un tono intero sopra la seguente, quest'ultima pur anco si considera come quarta nota d'un nuovo tono in discendere, e come sopra perciò s'accompagna di seconda, quarta maggiore e sesta: in questo caso si fermano gli accompagnamenti della nota precedente.

Se una nota accompagnata di terza minore e sesta maggiore, ascende d'un semitono sopra la seguen-

te; quest' ultima esser dee accompagnata con terza e sesta.

Se una nota accompagnata di terza maggiore e sesta, ascende o discende d'un tono; la seguente s'accompagna pur anco di terza e sesta.

Se finalmente una nota accompagnata di terza e quinta, procede di quarta in sù o di quinta in giù, o viceversa, la seguente s'accompagna mai sempre di terza e quinta. Che se la prima di queste progressioni, e voglio dire, quella di quarta in sù o di quinta in giù, fosse più a lungo continuata, vi si aggiunga ancora la settima, la quale già si avrà avuta in qualità di terza sopra la nota precedente; avvertendo però di accompagnare l' ultima nota di siffatta progressione con terza e quinta solamente. Nella progressione poi di quinta in sù o di quarta in giù, ciascuna nota non può ricevere che l'accompagnamento di terza e quinta.

Queste sono le regole tutte che comunemente si praticano nell' accompagnamento; ma per bene accompagnare e fondatamente, si richiede eziandio che il valente Accompagnatore intenda e perfettamente distingua l' andamento del Basso Continuo che accompagna, il Basso fondamentale che vi si rapporta, il modo di preparare e salvare le dissonanze, tutti gli accordi fondamentali, e come questi possono essere distribuiti ed aggirati, tutte le anticipazioni, legature armoniche, cadenze, e tutti, in somma, i cambiamenti possibili; giacchè tutto non vale che a dimostrare la successione di un solo accordo ad un altro.

Di queste cose tutte se ne parlerà nella Parte della Composizione, e queste dovrà consultare indispensabilmente l'Accompagnatore, onde intendere colla maggior chiarezza in qualunque caso l' opportuno accompagnamento.

Osservazione sopra l' esecuzione dell' Accompagnamento del Cembalo.

Nell' esecuzione dell' accompagnamento del Cembalo devesi primieramente osservare il giusto portamento della mano, e nel medesimo tempo aver riguardo all' unione ed alla purità dell' armonia. Si distinguano esattamente i tempi della misura; e quando si tratta d'una nota di lunga durata su la quale abbiansi a ribattere i medesimi tasti, non si effettui che al principio della misura o di un tempo forte. La qualità degli accompagnamenti dev' essere proporzionata a quel tal pezzo di Musica, che si ha da accompagnare: di modo che, quando si tratta dell' accompagnamento d' una sola voce o d'uno solo strumento, si deve questo tener più leggiero, non usando di tutti i suoni che sono proprj agli accordi, ma avendo attenzione nella scelta di quelli che si fanno intendere. Quando poi si tratta d' una Musica a più parti, che richiede un maggiore strepito, in allora si possono riempire tutti gli accordi, e raddoppiarli ancora colla mano sinistra. Negli accordi dissonanti però, e principalmente in quelli di licenza, havvi per lo più qualche suono da levare, mentre battuti intiera-

mente riuscirebbero troppo duri; e per l' ordinario si leva ora la quinta ora la settima ed ora tutte e due. Questo si pratica pure in molti casi, onde schivare la progressione immediata di due ottave o di due quinte scoperte, la qual progressione è proibita dalle buone regole. Per questo in un accompagnamento perfetto e puro, non è giammai permesso di raddoppiare la nota sensibile, quando la medesima si abbia nel Basso per nota principale, e piuttosto colla destra si raddoppia la terza o la sesta; e non è permesso eziandio di far passaggio da una consonanza perfetta ad un' altra imperfetta in moto retto, merceche un siffatto passaggio rende difettosa la varietà; laonde per evitare simili inconvenienti, giova moltissimo accostumarsi a marcare gli accompagnamenti coll' incontrare o col discostare le mani, facendole così procedere per moto contrario.

L' accompagnare con una certa tal quale semplicità, riesce per lo più di maggiore effetto. L' accompagnamento non è fatto che per sostenere ed abbellire il canto: onde l'Accompagnatore deve avere tutta l' attenzione, acciocchè con questo non lo copra o lo deturpi; e perciò non è permesso farvi entrare alcun ornamento, salvo il caso di dover eseguire l' accompagnamento obbligato degli strumenti in mancanza de' Sonatori. In somma, non si deve intendere alcuna cosa, tanto nel Basso che nell'accompagnamento, che possa distrarre l' orecchio dall' attenzione del soggetto principale; ed una terza od una sesta ben collocata, ed ancora un semplice unisono, quando il buon gu-

sto lo addimanda, fa maggiore effetto che tutto il più grande ripieno; poichè questo in molti casi ad altro non serve che a disturbare il soggetto.

Con la più perfetta intelligenza di quanto si disse in queste Lezioni, e coll' uso costante per quattro o cinque anni circa nella conveniente espressione di tutto questo, si giugne a realmente possedere tutta la pratica dell'Intavolatura e dell'Accompagnamento, che a questo strumento appartiene.

CAPO V.

Lezioni di Organo.

Il più bello, il più magnifico, il più vasto di tutti gli strumenti di Musica non havvi dell' Organo in fuori. L' artificiosa disposizione della quantità delle canne, la moltiplicità de' diversi registri, e l' immensa varietà de' giuochi di cui vanne superbamente fornito, rendono questo strumento oltre ogni credere ammirabile. Questo chiamar si può un vero composto di moltiplici strumenti a vento, di natura e di genere assai diversi; ed Organo per eccellenza s'appella, come di tanti strumenti reggitore e sovrano. La vasta sua estensione, la forza de' suoi suoni e la sua maestà degno lo rende a ragione dell' uso magnifico a cui va egli destinato. Non si creda però che sia senza la sua grave difficoltà il suonare a perfezione questo strumento. Non è l' esercizio tanto delle mani che vi si

richiede, ma quello de'piedi ancora, onde toccare convenientemente i diversi pedali; e molte importanti cose debbonsi osservare, delle quali distintamente parlerò nelle seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

Coll' apporre le dita sopra la tastatura ed abbassare i tasti, siccome fassi nel Cembalo, si ottengono i diversi suoni dell' Organo; giacchè eguale del tutto come nel Cembalo così nell' Organo ancora si è la tastatura che serve per eseguire su tale strumento la Musica. Si cerca però invano dall' Organo il suono, se prima animato non venga dal vento che a tale effetto gli si introduce per mezzo de' mantici, e se per mezzo de' registri non si aprono i canali che lo portano alle diverse canne. Il governo dell' Organo per mezzo de' registri s' aspetta all' Organista nell'atto che d' eseguire intende qualche pezzo musicale: e l' operazione del movimento de' mantici ad altra persona appartiene a ciò destinata.

Deve l' Organista perfettamente conoscere la natura e la qualità de'diversi registri, onde servirsene alle occorrenze. Questi poi variano di molto ne' diversi Organi, nella specie non meno che nel numero. In qualunque Organo però v' è almeno un registro di Principale, uno di Ottava, qualche numero di registri di Ripieno, e qualche registro di Flauto o di Voce umana,

ed i Contrabbassi convenienti, i quali o sono governati dal suo registro o pure aperti.

Ne' grandi Organi, oltre i registri d'un completo ripieno e questi in gran parte raddoppiati, vi si trovano molti e diversi registri di strumenti, e diverse tastature ancora che corrispondono ad altrettanti diversi corpi d'Organi. Di queste tastature alcune ve ne sono che si possono unire a volontà, e così suonare nello stesso tempo; ed altre che semplicemente servono per diverse mutazioni. Gli Organi i più vasti di cui si ha cognizione, hanno perfino cinque tastature, le quali sono collocate l'una sopra l'altra a guisa di gradini. Di questi Organi molti se ne trovano in Germania ed in Olanda; ed i più grandi che abbiamo in Italia, non hanno che due o tre tastature al più.

Il magnifico Organo della Matrice di Borgo Taro, al quale io sono destinato, Organo costrutto nell' anno 1796. dai celebri Serassi di Bergamo, ha due tastature. Serve la superiore pel grande Organo, il ripieno del quale è composto de' seguenti registri: due Principali Soprani, due Principali Bassi, Ottava, Duodecima, Quintadecima, Decimanona, Vigesimaseconda, Vigesimasesta, Vigesimanona, due Trigesimeterze, due Trigesime seste, e Contrabbassi ventiquattro, cioè dodici profondi che appartengono alla Scala cromatica, e le ottave de' medesimi, tutti però da un registro governati. I diversi registri degli strumenti che a questo grande Organo appartengono, sono la Sesquialtera, due Cornetti, Flauto in ottava, Flauto in duodecima, Flauto traversiere ossia Fluta, Voce

umana, Viola, Fagotto, Corno Inglese, Trombe, Tromboncini, Campanelli, Timpani e grande Tamburo, e quest' ultimo regolato da un pedale. La tastatura inferiore poi serve pel second' Organo, ossia Organo di Eco, il quale ha pure il suo Ripieno, composto di Principale, Ottava, Quintadecima, Decimanona, Vigesimaseconda, Vigesimasesta e Vigesimanona, ed ha ancora i registri di Cornetto, Flauto in ottava, Voce umana e Violoncello di concerto. Questi due Organi si possono suonare soli a piacimento, ed avanzandosi la tastatura superiore, si possono ancora suonare uniti. Il *tira-tutto* apre in una sola volta tutti que' registri che si sono montati nel primo Organo; e questo si ottiene con un certo movimento del piede destro: ed egualmente li chiude con un altro contrario movimento dello stesso piede. Per mezzo di quest' ordigno e delle due tastature si possono praticare diversi cambiamenti. Quanto più ne' grandiosi Organi vi sono tastature e registri appartenenti a diversi strumenti, altrettanto maggiori mezzi ha l'Organista di praticare un' infinità di mutazioni, come opportunamente si vedrà nel fine della terza Lezione.

Per formare con maggiore facilità la pratica su questo ammirabile strumento, e procedere con qualch' ordine, converrà da prima farne l' applicazione con una sola tastatura, e non ammettere che gli ordinarj registri.

Vengono così nominati i registri, perchè sono dessi diffatto che reggono e governano quel vento con cui si fanno sonare le diverse canne dell' Orga-

no. Coll' aprire un registro si ha un suono corrispondente ad ogni tasto, qualora però sia intero il registro, come in appresso. Serve il Principale pe' suoni principali dell' Organo. Questo si può sonare a solo, e si unisce pure con tutti gli altri registri. Rende l'Ottava i suoni stessi del Principale, ma d'un' ottava più alti, e tutti i registri di Ripieno non servono che a rendere più distinti e chiari i suoni accessorj di quelli resi dal Principale: per questi uniti ad esso ed all'Ottava, ch' essa pure è parte del Ripieno, si ottiene la vera armonia dell'Organo, che si pratica ne' Ripieni, ne' Soggetti ec.. Si unisce col Principale la Voce umana, e serve comunemente per gli Adagi, Elevazioni ec.; ed il Flauto in ottava finalmente si può sonare a solo, oppure col Principale unito o coll'Ottava, ed è a proposito per gli Andantini, Allegretti ec.. Si noti però che non tutti i registri abbracciano l' intera tastatura; ma ve ne sono alcuni che nella maggior parte degli Organi non servono che per una sola metà della medesima. Il Principale che necessariamente deve abbracciare tutta la tastatura, si divide anch' esso bene spesso per maggior vantaggio dell' esecuzione in due registri; de' quali uno serve per la metà della tastatura che appartiene al Basso, e l' altro per l' altra metà, cioè quella che appartiene al Soprano. L'Ottava, come pure tutti gli altri registri di Ripieno, abbracciano tutta la tastatura. La Voce umana non serve che pel Soprano; e molti registri di strumenti vi sono collocati ne' diversi Organi, che servono o nel solo Basso o nel solo

Soprano, ed altri che a tutte due le parti si estendono. Ogniqualvolta poi si faccia intendere qualche registro d'Organo, quello de' Contrabbassi deve sempre essere impiegato unitamente; giacchè i Contrabbassi quelli sono che servono di fondamento a tutta l'armonia. Per ottenere questi suoni fondamentali e profondi, bisogna impiegare i piedi, e principalmente il sinistro, onde toccar que' pedali che sono convenienti a quel dato pezzo che si eseguisce.

Riguardo all'intelligenza della tastatura e dell'esecuzione dell'Intavolatura e dell'Accompagnamento nell' Organo, è forza possedere da prima perfettamente il Cembalo, e per conseguenza tutto quanto s'è accennato nel Capo antecedente riguardante le Lezioni di esso; avvertendo che, tanto per l'intavolatura quanto per l'accompagnamento dell'Organo, fa d'uopo sapere a fondo, oltre le chiavi di Violino, Soprano e Basso, quelle ancora di Contralto e Tenore, le quali s'incontrano soventi nella musicale esecuzione appartenente a questo vasto strumento. Havvi pure una grande diversità nell'esecuzione da Cembalo ed in quella da Organo. Si pratica nel Cembalo un'esecuzione per l'ordinario secca e staccata; e quanto più v'è di leggierezza nel portamento delle mani, altrettanto l'esecuzione e più bella e singolare. L'Organo all'opposto esige un'esecuzione molto più grave e posata; e tutta l'attenzione che in questa si deve avere, quella si è di sostenere e prolungare i suoni, giusta le più opportune legature. Il primo esercizio nell'Organo è quello di praticare il Ripieno, per la di cui intelli-

genza gioverà primieramente la Scala che ora si va ad indicare.

Della Scala dell' Organo col Ripieno.

Nella *fig.* 1. *Organo Lez. I.* si è indicata la propria Scala distintamente, come devesi eseguire nell' Organo, e vale a dire, colle convenienti legature e pedali. Il Ripieno indicato nella mano destra, devesi raddoppiare ancora nella mano sinistra, a tenore degli accompagnamenti che le note del Basso richieggono; ed i pedali debbono mai sempre corrispondere nell' ottava la più grave. Questo s' intenda per ogni pezzo di Musica da Organo, sebbene siffatti pedali non vengano nella parte segnati, com' è l' uso pratico.

Maniera di suonare il Ripieno.

La vera maniera di suonare il Ripieno consiste nel rendere la buona armonia legata, chiara e maestosa; guardandosi perciò dal ribattere o staccare i suoni, ed avvertendo di far trascorrere diligentemente i diti dall' uno all' altro tasto senza levar quelli che nella stessa situazione dove si trovano posti, possono servire al nuovo accordo dove si passa; e sopra tutto meno che si può distorre dalla tastatura l' intera mano. Il tratto di Ripieno segnato nella *fig.* 2. *Organo Lez. I.*, nel quale trovansi indicate le più opportune legature, servirà di norma per una simile

ese-

esecuzione; ma per bene riuscire in questa, fa d'uopo altresì esercitarsi più lungamente con dei buoni pezzi in questo genere de' più eccellenti Maestri.

Il valente Organista dee inoltre saper formare da se e colla maggior prontezza un buon Ripieno, e non ignorare eziandio tutto quanto fia d'uopo per aggirarlo convenientemente in qualsivoglia tono. Onde ciò eseguire richiedesi però una piena cognizione di tutte le diverse modulazioni. Di queste se ne parlerà diffusamente nella Terza Parte di quest'Opera; ed a queste medesime seriamente riflettendo l'Organista, tutto ne otterrà l'indicato effetto.

§. II.

LEZIONE SECONDA.

Destinato l'Organo ad uso delle sacre Funzioni, chiaro si vede che esso servir dee soprattutto per l'accompagnamento del Canto Ecclesiastico. Deve perciò un Organista essere in questa parte bene istrutto. Nell'accompagnamento di questo Canto si praticano varie risposte, le quali si chiamano *cadenze* e *versetti*; ma queste far si debbono ne' rispettivi toni determinati per uso della Chiesa, de' quali ora a trattare imprendo.

De' Toni Ecclesiastici.

Otto sono i Toni stabiliti ad uso dell'Ecclesia-

stico Canto; quattro de' quali sono principali, e si chiamano *Autentici*; e quattro a questi collaterali e compagni per supplemento, e diconsi *Plagali*. Nel loro ordine pari sono i Plagali, dispari gli Autentici: di modo che il primo, terzo, quinto e settimo sono gli Autentici; ed il secondo, quarto, sesto ed ottavo i Plagali. Si distinguono poi gli Autentici dai Plagali nel modo seguente.

Quando nel Canto d'un tono si trova l'ottava divisa armonicamente, e vale a dire, si modula alla quinta sopra la nota fondamentale, che in Musica si chiama la prima del tono, ed il grado più basso che s'incontra, non discende di più di questa medesima nota fondamentale; in tal caso quel dato tono è Autentico. Ma se l'ottava si trova divisa aritmeticamente, per cui in allora il Canto discende sul bel principio o dopo poche note al disotto della nota principale del tono di tre gradi, ossia d'una quarta, Plagale è il tono. Per questo chi deve intonare ne' toni autentici, prende la voce più bassa per la nota principale del tono, che serve ancora per la finale: ma quando si tratta d'un tono plagale, prende per la nota principale del tono presso a poco il centro di mezzo della voce; altrimenti si esporrebbero le voci de' Cantori o a sforzarsi od a non essere intese.

A tutti questi toni pertanto così regolati, sonovi ancora i corrispondenti che si praticano nell' Organo. Considerati però questi sotto il tono musicale, spettar non possono che ad un dato tono maggiore o minore. Sotto il tono minore si considerano il pri-

mo, il secondo, il terzo ed il quarto; e sotto il maggiore, il quinto, il sesto, il settimo e l'ottavo; ond'è che propriamente si hanno due toni autentici e due plagali nel tono maggiore musicale, ed altrettanti egualmente nel tono minore. Rapporto al tono musicale si distingua però l'ultimo di questi toni minori, cioè il quarto, e l'ultimo de'maggiori, cioè l'ottavo, i quali hanno ancora una diversa cadenza, come si vedrà in appresso.

Le cadenze si possono praticare di sola armonia, col far intendere una maestosa successione d'accordi: o d'armonia e melodia, mescendo alcune note di supposizione per la grazia del canto nella parte superiore. Ne' versetti poi si osservi il Contrappunto fugato, cioè si pratichino in questi le proposizioni e risposte o le imitazioni, siccome conviene alla gravità dell' Organo ed alla venerazione della Chiesa. Comunemente però si usano ancora diversi versetti ideali, che in altro non consistono che in alcuni tratti di melodia ed armonia, ossiano sonate di breve durata piuttosto, e modulate ne'corrispondenti toni. Ma veggiamo ora quali sono questi toni musicali che agli otto Ecclesiastici servono indispensabilmente.

Serve il tono di *D la sol re minore* al primo; *G sol re ut minore* al secondo; *A la mi re minore* al terzo. Il medesimo, ma terminato alla quinta con cadenza aritmetica, serve al quarto; *C sol fa ut maggiore* al quinto; *F fa ut maggiore* al sesto; *D la sol re maggiore* al settimo; *G sol re ut maggiore*, pratican-

do però la modulazione alla quarta del tono, serve all' ottavo.

Non vengono poi sempre gli Ecclesiastici toni nel preciso grado intonati de' musicali determinati; ma si trasportano per comodo de' Cantori, e sovente variati si riconoscono di mezza voce o d'una voce, e talora di più gradi, alle quali cose deve l' Organista avere l' opportuno riguardo, di modo che nell' udire intonare un tono, deve nel punto stesso primieramente distinguerne la specie, e se ne' toni musicali appartenga ad un maggiore o ad un minore, e se in questi trovasi più alto o più basso dell' ordine stabilito; e ciò, ond' esser pronto alla concorde risposta, massime ne' Salmi ed Inni. Per ottenere tutto questo, giova moltissimo l' essere bene istrutto de' principj delle intonazioni de' Salmi in ciascuno degli otto toni. Prestando poi qualche attenzione al mezzo ed al termine del Canto di quel dato versetto (ben inteso che l' Organista possegga il Canto Ecclesiastico), si assicura della specie del tono; distinto il quale, richiedesi un orecchio fino ed esercitato onde rilevare se è più alto o più basso dell' ordine musicale stabilito. I principj delle intonazioni de' Salmi per ciascuno degli otto toni si rilevano dalla seguente spiegazione.

Il primo incomincia sulla terza della nota fondamentale del tono, ed ascende di grado alla quinta: come *F fa ut*, *G sol re ut*, *A la mi re*.

Il secondo ed il terzo incominciano un grado al disotto della nota del tono musicale, a questa vi a-

scendono di grado, quindi con un salto si portano alla terza: come *F fa ut*, *G sol re ut*, *B fa* pel secondo tono a suo luogo; e *G sol re ut*, *A la mi re*, *C sol fa ut* pel terzo.

Il quarto incomincia alla quarta nota rapporto a quella con cui si termina la cadenza aritmetica di questo tono, discende d' un grado, quindi ritorna alla medesima: come *A la mi re*, *G sol re ut*, *A la mi re*.

Il quinto incomincia alla nota fondamentale del tono, ed ascende per salto alla terza ed alla quinta: come *C sol fa ut*, *E la mi*, *G sol re ut*, quando è intonato a suo luogo.

Il sesto incomincia alla nota del tono, ed ascende di grado alla terza: come *F fa ut*, *G sol re ut*, *A la mi re*, nell' egual maniera come s' intona il primo; e da questo si distingue pel progresso del Canto, e principalmente per la finale.

Il settimo incomincia alla quarta sopra la nota del tono, discende d' un semitono, quindi ritorna al tono, ed ascende d' un grado: come *G sol re ut*, *F fa ut diesis*, *G sol re ut*, *A la mi re*.

L' ottavo finalmente incomincia alla nota del tono, ascende di grado, quindi con un salto si porta alla quarta: come *G sol re ut*, *A la mi re*, *C sol fa ut*, nell'egual maniera come si pratica nel principio del terzo tono, ed anche del secondo ad un altro centro. Si distinguono poi fra loro questi toni dal progresso del Canto e dalla finale.

Questi sono i principj delle intonazioni ordinarie

de' Salmi; ma rapporto all' intonazione del mezzo e del fine, non solo si trova diversa in diversi toni, ma varia moltissimo pur anco in ciascuno de' medesimi, secondo che è feriale, festiva o solenne, oltre tant' altre variazioni per le intonazioni pellegrine; ed il secondo e l'ottavo, nell'intonazione solenne, ammettono una nota di più anche sul bel principio del Canto; cioè, in vece d'intonare G *sol re ut*, *A la mi re*, *C sol fa ut*, s' intona piuttosto *G sol re ut*, *A la mi re*, *G sol re ut*, *C sol fa ut.* Si richiede perciò che l' Organista possegga in tal modo il Canto Ecclesiastico, ch' egli stesso sappia intonare tutti i suddetti toni, e nelle diverse maniere ancora con cui si praticano, massime nelle finali; mentre l' intonazione, a cagion d' esempio, del *Magnificat* di primo tono, che mai sempre comincia sulla terza, può terminare alla quinta, alla quarta, alla terza ed alla nota del tono, discendendo a questa con la coda ec.

Per quanto poi riguarda il Canto delle Messe, cioè per rispondere ai *Kyrie*, *Gloria &c.*, all' Organista spetta in prima dare l' intonazione avanti il primo *Kyrie*; e perciò dev' egli distinguere quando la Messa sia da suonarsi del *Semplice*, del *Semidoppio*, del *Doppio di prima Classe*, del *Doppio di seconda Classe*, della *Madonna* o degli *Angeli*; giacchè in questi diversi casi s' accompagna coll' Organo la Messa giusta la norma seguente.

Messa del Semplice. Kyrie in ottavo tono, che d' ordinario si suona a suo luogo, cioè in G *sol re*

ut maggiore: Gloria e *Sanctus* in secondo, ossia *G sol re ut minore*; e la cadenza per gli *Agnus Dei* in primo, ossia *D la sol re minore.*

Messa di Semidoppio. Kyrie in ottavo tono, *Gloria* in primo, *Sanctus* ed *Agnus Dei* in quinto.

Messa del Doppio di prima Classe. Kyrie in quarto tono, *Gloria* in ottavo, *Sanctus* in primo, e gli *Agnus Dei* in quinto.

Messa del Doppio di seconda Classe. Kyrie in primo tono, *Gloria* in quarto, *Sanctus* in ottavo, che generalmente si trasporta d'una voce più basso, cioè in *F fa ut*; e la cadenza per gli *Agnus Dei* in quinto, ma trasportato d'una quinta più alto, per cui corrisponde al tono musicale di *F fa ut maggiore.*

Messa della Madonna. Kyrie in secondo tono; *Gloria* in settimo, che d'ordinario si trasporta d'una voce o d'una terza minore più alto; *Sanctus* ed *Agnus Dei* in quinto, trasportato almeno d'una terza maggiore più alto.

Messa degli Angeli. Si suona tutta in quinto tono, ma trasportato più alto d'un grado od anche d'una terza minore, e vale a dire, in *D la sol re maggiore*, o in *E la fa* parimente maggiore.

Sonovi altre Messe destinate ad uso del Canto Ecclesiastico, che qualche volta si praticano, come anche la Messa del *Semplice* e quella del *Semidoppio*, con altre variazioni di toni; ed in molti Cori si cantano eziandio alcune Messe figurate di primo tono, altre di secondo, altre di terzo, altre di quinto ed altre di sesto. In allora l'Organista viene avvertito

del tono dal Capo Cantore del Coro, affinchè dia l' opportuna intonazione. Nell' accompagnamento di queste Messe si trasporta pure il tono sovente di mezza voce più alto o più basso del tono musicale determinato, o d'una voce ed anche di più gradi. Tutto questo però facendosi a comodo delle voci, non puossi indicare una regola fissa; mercechè in diversi Cori diversi Cantori si trovano, che hanno un diverso volume ed un diverso corpo di voce.

Onde praticare convenientemente nell' Organo tutti questi toni Ecclesiastici, si dà nella *fig.* 1. *Organo Lez. II.* una cadenza d'armonia e melodia nel tono di *D la sol re minore*; e nella *fig.* 2. un versetto nel medesimo tono. Serve questo di norma per far uso del primo tono al suo luogo: esercitando poi questo trasportato, se ne ottengono molti vantaggi, non solo per adoperarlo, quando occorre più alto o più basso, ma eziandio per intendere il secondo ed il terzo, che egualmente sono toni minori: onde col trasportare il versetto del primo tono di una quarta più alto, cioè in *G sol re ut minore*, serve egualmente pel secondo tono, e trasportandolo d'una quinta, serve pel terzo tono: di modo che il primo, il secondo ed il terzo non riguardano, come si disse, che il tono minore. Havvi qualche distinzione nel quarto, mentre questo non termina già colla cadenza armonica, come gli altri, ma bensì colla cadenza aritmetica, nel modo come s'è praticato nella cadenza alla *fig.* 3., oppure colla sospensione alla quinta, come nel versetto indicato nella *fig.* 4.. Per norma del

quinto tono che nella Musica si considera per tono maggiore, si è marcata la cadenza nella *fig.* 5., e versetto nella *fig.* 6.. Questo devesi necessariamente trasportare per comodo delle voci, e trasportandolo poi d'una quarta, serve del pari pel sesto; se trasportato d'un grado, serve pel settimo: in somma, il quinto, sesto e settimo riguardano il tono maggiore. Maggiore è pure l'ottavo tono; ma si deve in questo far intendere qualche poco il tono della quarta, essendo questa dominata nel corso del canto in tal tono. Veggasi la cadenza indicata nella *fig.* 7., e versetto nella *fig.* 8.

Giusta gl'indicati esemplari, diverse altre cadenze e versetti debbonsi pur anche praticare e ne' medesimi toni ed in qualunque altro trasportato; giacchè senza siffatto esercizio non è realmente possibile di approfittare in questa parte.

§. III.

Lezione Terza.

Si eseguiscono nell'Organo diversi pezzi d'armonia e melodia in Intavolatura, i quali si chiamano suonate, che distinguonsi in *Allegri*, *Andanti*, *Rondò* ec.. Per l'esecuzione di questi si deve aver riguardo al portamento delle mani, ed a rinforzare l'armonia per mezzo de' convenienti pedali. Questi pezzi però, sebbene comunemente più praticati, non sono già quelli che più si convengono alla maestà ed alla ve-

nerazione della Chiesa. I veri pezzi da Organo e da Chiesa, ne' quali si distinguono i più virtuosi Organisti, sono gli Adagi legati e le Fughe; in questi pezzi v'entra tutta la finezza della Composizione, ed il soggetto che nelle Fughe principalmente vi si propone, viene condotto a dilettare l' udito con una sorprendente varietà di risposte, imitazioni, conseguenze e canoni. La pratica pertanto di questo genere di Musica nobile e dotto, è quella che si richiede ad un perito Organista, e della quale ora ne propongo l'applicazione.

Maniera di eseguire il Grave legato nell' Organo.

Il *Grave legato* che tanto nell' Organo si conviene, potendosi con questo strumento prolungare i suoni a piacere, ha luogo principalmente nelle *Elevazioni*, e si eseguisce co' soli registri di Principale e Voce umana. Il *Grave* che ho esposto nella *fig.* 1. *Organo Lez. III.*, può servire di norma in questo genere; ma la perfetta esecuzione di tal sorta di Musica non si può ottenere in altra maniera, se non che coll' esercitarsi spesso in que' Gravi da Organo de' più eccellenti Maestri, che si trovano per tal modo tessuti, che ora l' una ora l' altra nota quasi sempre forma legatura: che questi siano mai sempre adattati alla propria intelligenza, ed eseguirli poi con grande posatezza e maestà, avendo riguardo inoltre al conveniente portamento delle mani nel prolungare i suo-

ni, ed a rendere, in somma, fedelmente e puramente quanto viene nella parte contrassegnato, guardandosi perciò da quelle licenze che nell' esecuzione della maggior parte de' pezzi da Organo sono permesse (*a*).

Maniera di eseguire la Fuga nell' Organo.

La Fuga nell' Organo si eseguisce col Ripieno, quando si pratica per l' *Offertorio*, o propriamente al luogo d' un Ripieno in qualunque siasi occasione; e co' soli registri di Principale, Ottava, e Flauto in duodecima, quando si usa per un *Post-communio*. In quest' ultimo caso la Fuga dev'essere trattata più leggermente e con maggiore vivacità, dove nel Ripieno all' opposto deve conservare più di gravità e posatez-

---

(a) Le licenze che d' ordinario si praticano nell' esecuzione de' pezzi da Organo, consistono principalmente nell' accrescere e raddoppiare le consonanze, ed alcune volte ancora qualche dissonanza, giusta che lo esige l' andamento del dato passo. Simili accrescimenti e raddoppiamenti si usano comunemente per vie più rinforzare l' armonia ne' Ripieni, nelle Fughe ec.. Questi poi non si scrivono da' valenti Compositori per non allontanarsi troppo dalle buone regole della Composizione; e con questi diffatto ne risultano sovente più quinte ed ottave di seguito. Avvertasi pertanto nella pratica di queste licenze, solamente permesse nell' esecuzione, di procedere più che si può per moto contrario, affinchè con questo variato movimento si tolga l' insipidezza alla continuata progressione delle ottave, e di coprire mai sempre le quinte, onde riesca insensibile la loro asprezza.

za. La legatura è indispensabile; e per rilevarne in questa parte eziandio una norma, quella servirà espressa nella *fig.* 2. *Organo Lez. III.*

Avvertimenti intorno all'Esecuzione della Musica da Organo in generale.

Nell' eseguire qualunque pezzo di Musica su questo ammirabile strumento, al modo si attenda di marcare i pedali i quali, benchè indicati non sieno nella parte, deve l' Organista collocarli opportunamente al rinforzo della più perfetta armonia; e debbonsi questi marcare mai sempre nell' ottava la più grave, come già si disse nella prima Lezione. Nel discendere colla mano sinistra si procuri di tenere più che si può la distanza almeno d' un ottava dalla nota fondamentale del Basso ai suoni superiori; poichè se si fa intendere una terza o una quinta (come alcuni praticano impropriamente ancor ne' pedali) nel Basso vicino ad un suono fondamentale; i suoni armonici all ra di cui queste vengono accompagnate per loro natura, formano dissonanze insoffribili nell' armonia a riguardo degli armonici prodotti dal suono principale, e sopra del quale si costituisce l' armonia. Non devesi però nè meno allontanare di troppo dal Basso fondamentale, mentre dopo la distanza di due ottave tra il Basso ed i suoni superiori, l' armonia di molto s' indebolisce.

Non è permesso all' Organista proseguire a suo talento l' esecuzione d' un pezzo in una Ecclesiastica

Funzione, dovendo questa in un dato tempo cessare; come, per esempio, in un *Offertorio*, in una *Elevazione* ec. havvi il tempo prefisso, in cui l'Organista deve cessare il suono. Nel terminare però quel tal pezzo in quel dato punto, deve ciò effettuare convenientemente, e vale a dire, che dev'egli rientrare nel tono principale di quel pezzo con una buona modulazione, ed a proposito terminare colla cadenza armonica.

Da alcuni Organisti, nella finale de'pezzi costrutti in toni minori, fassi intendere la terza maggiore. Riesce questa però disgustosa del tutto riguardo al tono di cui s'è intesa la modulazione. Si avverta dunque che quando un pezzo è in un tono maggiore, devesi terminare in maggiore, e quando è in minore, devesi propriamente terminare in minore, e nell' accordo che realmente vi si conviene. Si ricordi finalmente l' Organista che nel levare le mani dall' Organo, non si debbono queste distaccare in un sol colpo, ma bensì levar le dita successivamente l' un dopo l' altro, incominciando ad abbandonare il suono più acuto, e scendere per tal modo sino al più grave, ciò effettuando con diligenza e sollecitudine. Su queste cose tutte molto rifletta l'Organista, onde rendere a dovere l'esecuzione di que'diversi musicali pezzi che per questo vasto strumento si trovano destinati.

Osservazione sopra il modo di suonar gli Organi a più tastature.

Negli Organi più ricchi di cambiamenti, e che per conseguenza hanno ancora varie tastature, richiedesi una particolare esecuzione la quale tutta dipende dal buon gusto dell' Organista. Per ciò dev' egli avere la più chiara intelligenza del carattere di tutti i diversi registri, e l' uso molto più de' diversi cambiamenti. In tali grandiosi Organi si praticano alcune risposte ad imitazione dell'Eco, nella tastatura che vi si conviene, nella quale i registri sono molto più dolci di quelli dell' altre. Queste risposte esser debbono divise con qualche pausa ed effettuate di tempo in tempo con poche note, cosicchè formino realmente una specie d' Eco a' registri più forti delle altre tastature; avvertendo che il Ripieno dell' Eco serve per la risposta del Ripieno forte, quella di un Flauto dell' Eco per un Flauto più forte d' un' altra tastatura ec.. I varj e molti strumenti collocati nelle diverse tastature porgono all' Organista una moltiplicità di mezzi assai vantaggiosi, onde recare allo spirito i più portentosi effetti di tutti que' geniali cambiamenti di cui può adornare mirabilmente la sua esecuzione.

In un Organo, per esempio, siccome quello di questa Matrice di Borgo Taro, puossi aprire un registro di qualche strumento nella prima tastatura, e montare col Tira-tutto il grande Ripieno del primo Organo; e nell' Organo d' Eco aprir pure un altro registro di strumento. Hassi luogo così a praticare, oltre

al maestoso Ripieno, i *soli* di que' diversi strumenti che si sono disposti, onde ne risultano per lo meno tre diverse mutazioni. Che se nel corso d' un pezzo concertato si voglia ancora diversamente governare l' Organo, si possono usare tutte quelle mutazioni delle quali è suscettibile a tenore di que'varj strumenti che abbraccia. S' accompagnino sempre però i registri di lingua coi Principali; giacchè da se soli riescono per l' ordinario troppo deboli o troppo crudi. Volendosi, a cagion d' esempio, eseguire un *solo* di Trombe, s' apra questo registro unitamente ai Principali, come pure per un *solo* di Tromboncini o di Fagotto ec.. Che se occorre d' usare de' Timpani, si abbia l' opportuno riguardo al tono, non essendo questi collocati che in alcuni soli pedali, per cui non in tutti i toni vi corrispondono. Questo si faccia con colpi staccati, e principalmente quando si suonano uniti alle Trombe, come più comunemente si pratica.

Le principali mutazioni non consistono poi solamente nel far intendere ora il Ripieno ed ora una sortita d' un tale o tale strumento, ma altresì nel far alternare varj strumenti disposti nelle diverse tastature, come, per esempio, un periodo eseguito col registro di Corno Inglese colla mano destra nella prima tastatura, ed accompagnato del registro di Violoncello nella seconda tastatura colla mano sinistra, o viceversa. Il medesimo periodo poi replicato, alternando queste parti istesse, vale a dire, scendendo colla mano destra nella seconda tastatura, e portando la sinistra nella prima, per cui si avrà il Violoncello per

la parte superiore, ed il Corno Inglese per l'accompagnamento, mentre la mano destra è sempre quella che eseguisce la parte principale; formerà un' altra bellissima mutazione. Dicasi lo stesso rapporto agli altri diversi strumenti da cui ne nascono quindi le più singolari ed ammirabili mutazioni. Altre ancora se ne ottengono colla Incavalcatura della mano destra, avendo riguardo ai registri collocati nel Basso, de' quali si può far uso ancora senza Incavalcatura, e farli servire d' accompagnamento. Un dato movimento inoltre praticato con uno strumento nel Basso, come, a cagion d' esempio, la Viola, può avere superiormente un cantabile di Corno Inglese nel primo Organo, e di Flauto nel secondo, e di que' dati strumenti che nelle diverse tastature si dispongono. Un altro movimento così pure usato colla mano sinistra nella prima tastatura, e nella parte del Soprano con un Principale, per esempio, e praticando l' Incavalcatura della mano per far intendere un registro di strumento nel Basso, ora discendendo colla stessa mano a far intendere un altro strumento nella seconda tastatura, ma nel Soprano, ora alternando i già disposti, ed ora aprendone altri di nuovo, ora portandone l' espressione con alcuni strumenti leggermente accompagnati, ed ora con un maestoso Ripieno: sono questi i mezzi più vantaggiosi di tutte le mutazioni possibili. E quale infinità di mutazioni non hassi poi in que' grandiosi Organi che di tanti diversi registri abbondano, e non

solo

solo di due, ma di tre tastature (*a*) ed anche più sono arricchiti? Coll'aprire un dato registro in ogni tastatura, si hanno altrettanti strumenti già disposti

---

(a) Un Organo in vero sorprendente a tre tastature ed arricchito d' una infinità di registri, ritrovasi in Bergamo nella Chiesa di S. Alessandro in Colonna, costrutto dai sempre celebri Serassi nell' anno 1782. . La prima tastatura, quella cioè che trovasi più in alto, serve per suonare il primo grand' Organo, collocato lateralmente nel Presbiterio dalla parte dell' Epistola: la seconda pel second' Organo, ossia Organo di Eco, posto già nell' interno del primo; e la terza finalmente, mediante varj giuochi che passano sotterra, e girano pel tratto di braccia 55. di fabbrica, serve per suonare un altro grand' Organo di figura consimile al primo, e che trovasi dall' altra parte del Presbiterio, cioè dalla parte del Vangelo, rimpetto precisamente all' indicato primo Organo: e che non ostante siffatta distanza dalla tastatura, pure risponde con l' egual prontezza del primo, come io stesso ho riconosciuto nel suonarlo in Settembre del prossimo scorso anno 1799. . Il primo Organo, oltre le tre tastature, ha pure il Tira-tutto per il piano e forte, e tutti i registri da mano per registrare a piacimento; e si può questo suonare unito e separato con quello di Eco, ed uniti pure e separati si possono suonare i due grandi Organi. Il superbo Ripieno poi di questi ultimi, in ambi formato con innumerabili registri: i Timpani in varj toni: i grandiosi Contrabbassi da anima non solo ma anche da lingua ne' pedali, e tanti altri registri di Ripieno ne' pedali medesimi: le Trombe, i Corni da caccia, Cornetti, Flauti, Claroni, Fagotto, Serpentone, Clarinetto, Corno Inglese, Viola, Violoncello ed altri non pochi registri con buon ordine disposti nelle tre tastature, e che tutti uniti si trovano quasi in numero di cento, offrono certamente all'Organista tutti i mezzi più vantaggiosi, onde praticare le più belle ed eleganti mutazioni.

per far intendere ciascuno a solo, o per alternarli, combinarli o farli procedere, in somma, con mille ben variate maniere; e ciò nell' esecuzione d' un solo pezzo, senza por mano a nuovamente governare l'Organo, nè per aprire alcuni registri nè per chiuderne altri. Per effettuare però convenientemente siffatte mutazioni, è necessario che l' Organista possegga a fondo la musicale Composizione, ed abbondi di tutto quel genio che fa d' uopo, e che necessariamente si richiede per distinguersi con lode, e far soprattutto spiccare siffatto magnifico strumento.

CAPO VIII.

Lezioni di Violino.

Lo strumento principale che nella Musica delle nostre Orchestre s' impiega, e che alla maggiore espressione di questa serve mirabilmente, adornandola di tutto quel brillante che vi si ammira, si è appunto il Violino. Strumento alcuno non havvi infatti dal quale si possa ottenere l' espressione la più variata e la più universale come da questo; ed infiniti altri strumenti supplir non possono a quanto rende il solo Violino. Le varie diminuzioni dell' arco e delle dita, il legato, lo staccato, il piano, il forte, il crescente, lo sforzato, il mordente, la tenuta, lo strisciato, l'ondeggiamento ec. che vi si praticano maraviglìosamente, e le continue sensibilissime oscilla-

zioni risvegliano e vanno producendo nell' animo nostro que' movimenti che invano si cercano dagli altri strumenti tutti, che privi sono di sì diverse e sì frequenti vibrazioni.

Si divide comunemente questa parte in Primo e Secondo Violino: s' aspettano al primo i suoni i più acuti; ed il secondo non si trova quasi mai allontanato di più d' un' ottava al disotto del primo. Qualche volta il primo ed il secondo marciano unisoni, e qualche volta a vicenda. Per apprendere colla maggiore facilità la pratica di questo strumento serviranno le seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

Le diverse corde delle quali si trova armato il Violino, sono quattro. In varie maniere si determina la lunghezza d' ognuna, per cui si ottengono poscia tutti i suoni a questo strumento appartenenti. Per esprimere però convenientemente tutti questi suoni, fa d' uopo primieramente possedere con tutta franchezza la lettura musicale; ed in secondo luogo toccare con un certo preciso ordine, ossia con una cercata distribuzione delle dita, le suddette corde, osservando nello stesso tempo l' opportuno portamento dell' arco; delle quali cose tutte si parlerà in appresso. Dal Capo I. della Seconda Parte di quest' Opera si rileva tutto quanto appartiene a' Musicali Caratteri,

dalla perfetta intelligenza de' quali se ne ottiene tutta la facilità per la più pronta lettura musicale. I diversi gradi che poi appartengono alla Scala di questo strumento, pe' quali si collocano le note che convengono sotto la propria Chiave, si rilevano chiaramente dalla seguente spiegazione della Scala medesima.

Della Scala del Violino.

Per intender bene la Scala del Violino, la quale si è indicata nella *fig.* 1. *Violino Lez. I.*, si debbono nominare tutte le rispettive note di essa a tenore delle lettere sotto espresse: de' quali nomi conviene assicurarsi a dovere, e distinguere ancora con questi le diverse ottave che occupano le note, e vale a dire, che dal primo *G sol re ut* che si trova di tre spazj sotto alle righe, sino al *F fa ut* primo spazio, si nominano per note della prima ottava; dal secondo *G sol re ut*, ossia dalla seconda riga, sino al *F fa ut* quinta riga, sono quelle che appartengono alla seconda ottava; e così di seguito incomincia la terza ottava al terzo *G sol re ut* quinto spazio ec.; onde per nominare, a cagion d'esempio, una nota collocata nel secondo spazio, si dice, *A la mi re* della seconda ottava; quella alla settima riga, *C sol fa ut* della terza ottava ec.

Nel grave non si estende di più questo strumento dal primo suono indicato nella suddetta Scala, e che risulta da tutta la lunghezza determinata alla corda più grave, col toccarla a vuoto; ed il luogo poi

che occupa tale suono nell' ordine del Sistema, è al primo *G sol re ut* che segue subito dopo la Chiave di *F fa ut* del Cembalo: nell' acuto però puossi smanicare, ed ottenere molti altri suoni de' quali si parlerà nella terza Lezione. Basta per ora intender quelli che praticare si possono con la posizione naturale della mano. Per l' esecuzione poi di tale Scala, devesi pienamente osservare quanto segue.

Della Posizione della mano sul Violino.

Consiste la posizione della mano sul Violino nel collocare con un cert' ordine le dita su le corde, a comprimerle contro la tastiera. Da questo principalmente dipende la più giusta intonazione de' diversi suoni sopra tale strumento: e su ciò devesi in prima considerare che le quattro corde del Violino sono accordate di quinta in quinta, e vale a dire, che da ciascuna alla sua vicina v' è l' intervallo d' una quinta, considerate però queste a vuoto, ossia in tutta la loro lunghezza naturale: onde coll' essere il *G sol re ut* già indicato la corda più grave, ossia la quarta, la terza si trova *D la sol re*, la seconda *A la mi re*, e la prima, ossia il cantino, *E la mi.*

Per determinare le convenienti lunghezze delle corde ad effetto d' ottenere tutti i suoni ne' diversi gradi, s' impiegano i diti della mano sinistra, eccettuato il pollice che serve a tener nella mano tale strumento. Questo si prende pel manico, e si porta sotto il mento la parte inferiore di esso, dov' è at-

taccato il bottone; e così che questa parte corrisponda piuttosto verso la spalla sinistra, alla quale si deve inclinare di qualche poco la testa per assicurar lo strumento. Il pollice della mano sinistra colla quale si ha lo strumento, si trovi dalla parte della quarta corda; e l' indice, il medio, l' annulare ed il piccolo della mano medesima, che si chiamano *primo*, *secondo*, *terzo* e *quarto*, devono essere gli uni presso degli altri dalla parte del cantino, e pronti a toccare le diverse corde; in tal modo però che l' indice, ossia il primo, si trovi ancora vicino al capo-tasto.

Debbonsi poi queste corde toccare mai sempre colla punta de' suddetti diti (fuor che in que' casi, ne'quali, per far intendere più suoni in un sol punto, devesi necessariamente stendere qualche poco alcun dito, onde farlo servire a due suoni, l' uno alla quinta dell' altro, come si è l' ordine delle corde); ed ogniqualvolta vogliasi determinare una certa lunghezza d' una corda ad effetto d' ottenerne un dato suono, deve ciò effettuarsi col comprimere tale corda verso la tastiera in quella parte che si richiede, in tal modo cioè che la stessa corda venga veramente a quel punto applicata sopra la tastiera medesima.

Il primo suono, cioè il più grave della Scala di questo strumento, si ottiene dalla quarta corda in tutta la sua lunghezza, ossia a vuoto, e chiamasi *G sol re ut* della prima ottava: l' *A la mi re* che segue immediatamente, si ottiene collocando l' indice, ossia il primo dito, su la medesima corda in distanza dal capo-tasto d' un mezzo pollice poco più, ossia in

quella data distanza che addimanda l' intervallo perfetto, la quale si osserva pure in tutte le note che si succedono con l' intervallo d' un tono intero: che se dall' una all' altra nota che segue, non si ha che un semitono, ciò si deve marcare col far procedere un dito vicino all'altro. Ond' è che per esprimere tutti i suoni nel loro ordine naturale, si dee veramente osservare la giusta distanza negl' intervalli de' toni interi, e rimarcare quella ancora di due semitoni dell' ottava: che in tal ordine uno cade tra il *B mi* e *C sol fa ut*, e tra l' *E la mi* ed *F fa ut* l' altro; ed in qualunque ottava s' incontrino, vengono sempre considerati per semitoni a riguardo del tono naturale. Il *B mi* che segue, si ha col medio, ossia col secondo dito, sopra la medesima corda, colla distanza egualmente d' un tono; ed il *C sol fa ut* coll' impiego del terzo dito, avvertendo di farlo succedere vicino alla posizione del precedente, perchè tra quello e questo havvi soltanto l' intervallo d' un semitono, come qui sopra si disse. Il *D la sol re* che segue nell' ordine della Scala, puossi ottenere ancora sopra la medesima corda coll' impiegare il quarto dito alla distanza d' un tono dal *C sol fa ut* precedente: ma per la maggiore facilità de' principianti si pratica a vuoto nella terza corda, dalla quale poi si ottiene *E la mi* col primo dito, *F fa ut* col secondo, e *G sol re ut* col terzo, osservando le proporzionate distanze dei toni, ed avvertendo al semitono che cade tra l' *E la mi* ed *F fa ut*. La seconda corda rende a vuoto l' *A la mi re* della seconda ottava, segnato

nel secondo spazio, che si ottiene ancora col quarto dito nella corda precedente: da questa si ha nell' ordine seguente della Scala il *B mi*, il *C sol fa ut* e il *D la sol re* coll' uso de' diti primo, secondo e terzo. Finalmente dal cantino a vuoto si ha l' *E la mi* che egualmente si ottiene col quarto dito nella seconda. L' indice, ossia il primo, vicino al capo-tasto, serve pel suono naturale di *F fa ut*, il secondo pel *G sol re ut*, il terzo per l' *A la mi re* ed il quarto pel *B mi*, ultima nota di tale Scala nella posizione naturale della mano.

Dai numeri marcati al disopra delle note nell'indicata *fig.* 1. *Violino Lez. I.*, si rilevano distintamente i diti che occorrono nella esecuzione delle medesime; ed il zero indica la corda a vuoto. Tutto questo però non basta per la conveniente esecuzione; ma si richiede ancora d' avere dalla natura sortito un' orecchio fino e giusto per distinguere le intonazioni de' diversi suoni nella loro precisione, e d'osservare l'opportuno portamento dell' arco, di cui ora passo a ragionare.

Del portamento dell' Arco del Violino.

L' arco che s' impiega per trarre il suono dalle corde del Violino, si tiene colla mano destra in distanza circa d' un pollice dall' alzata dell' arco medesimo. Il pollice dee sostenere il legno ossia fusto dell' arco dalla parte del crine, e gli altri diti si debbono ritrovare sopra del medesimo a ritenerlo in tal modo

che l'indice, il medio e l'annulare vi si pieghino a seconda, ed il picciolo vi si stenda. Il crine è quella parte dell'arco, colla quale si dee scorrere su le corde per avere i diversi suoni; e ciò debbesi effettuare in distanza di circa due pollici dal ponticello, ed in modo, come se si volesse a quel punto segare le corde stesse: avvertendo che l'arco deve sempre ritrovarsi paralello al ponticello, e questo onde il suono riesca sicuro e giusto; mentre se ciò si effettua in maggior distanza, le corde facilmente si piegano sotto l'arco medesimo, ed allora si va soggetto a toccare più corde nello stesso tempo; o se di più s'avvicina l'arco al ponticello, i suoni che se ne ottengono, riescono troppo crudi e molesti. Bisogna poi distinguere la discesa e la montata dell'arco per governarlo e condurlo convenientemente, e rilevare, in somma, come tutto questo debbasi eseguire.

Onde l'arco discenda, debbesi questo applicare alle corde nel suo principio, in modo che la mano con cui si tiene, si ritrovi vicina alle corde, e per siffatta maniera tirarlo e scorrerlo su le medesime, che la mano si vada da queste allontanando di grado in grado. La montata all'opposto consiste nel poggiar l'arco sopra le corde per l'estremità ossia punta di esso, ed in tal modo avanzarlo, che la mano vada avvicinandosi sempre più alle corde medesime. I diversi colpi d'arco debbono essere regolati dal numero e valore delle varie note e de' tempi delle misure, e dalla forza, in somma, de'musicali accenti: mentre il colpo d'arco nella discesa è accompagna-

to da una forza del braccio maggiore che nella montata; e perciò nel primo caso s' impiega ne' tempi forti, ne'deboli nel secondo. Avvertasi specialmente però che nel condur l' arco non devesi portare indietro il gomito per ritirare l' arco medesimo nella discesa, nè portarlo più avanti per la montata: ma la sola mano quella sia che mai sempre accompagni il braccio, senza tirare il gomito dove si deve piegare; ed in tal modo si faccia che nella discesa dell'arco la mano si porti in fuori, ed al contrario si avanzi nella montata. Il legno ossia fusto dell' arco dee pendere un poco al basso, acciò non riesca di cattiva grazia la mano e difettosa; bisogna però aver riguardo che non penda di troppo, onde non produca qualche cattivo effetto su le corde. Notisi che al termine della discesa o della montata dell' arco, rimanga pure qualche parte dell' arco stesso: ond' è che nelle note principalmente di grande durata non è giammai permesso d' incominciare colla metà dell' arco, ciò che renderebbe il colpo troppo corto o troppo secco; ed il braccio non avrebbe abbastanza di forza. S' incominci dunque la discesa col principio dell' arco, e la montata coll' estremità ossia punta del medesimo. Sonovi però alcuni casi particolari ne' quali, o per la prestezza dell' esecuzione o per la qualità de' movimenti, devesi impiegar l'arco nel mezzo, ed anco verso la punta: questi si rilevano poi colla perfetta osservanza de' diversi musicali accenti.

Intesa la naturale posizione della mano, ed il portamento dell' arco, si dee con qualche continuato

esercizio praticare la Scala indicata in ascendere ed in discendere, onde assicurarsi così de' diversi suoni nel loro ordine naturale, e riconoscere in qualunque caso la loro propria posizione. Dopo questo esercizio di far procedere le note di Scala, ossia di grado, s' accostumi il principiante all' espressione delle note con diversi salti.

De' Salti sul Violino.

Quando le note si succedono per gradi congiunti, è facile rilevare la distanza de' toni o somitoni: ma quando procedono con qualche salto, havvi maggior difficoltà. Onde assicurarsi pertanto di questi con ordine conveniente, si debbono primieramente esercitare i salti di terza, come nella *fig.* 2. *Violino Lez. I.*, e quelli di quarta come nella *fig.* 3.. Questi salti si trovano marcati sotto la grande misura del tempo ordinario con note *minime*, ossiano note ciascheduna del valore di mezza battuta, e per cui debbesi impiegare tutto l' arco, opportunamente osservando un' esecuzione posata a tenore del grande valore delle note suddette. I salti di quinta come nella *fig.* 4., ed i salti di sesta come nella *fig.* 5., richiedono pure un' esecuzione alquanto posata; giacchè si trovano indicati con note *semiminime*, ossiano note ciascheduna del valore d' un quarto, e sotto la stessa misura del tempo ordinario. In questa esecuzione si deve distinguere precisamente ciascun tempo della misura con un forte colpo d' arco, e regolato mai sempre sotto quel dato

portamento che nella discesa e montata dell' arco medesimo si conviene. Pei salti di settima come nella *fig.* 6., ordinati sotto il tempo dispari di tre e quattro, e segnati con nota *minima* in battere, e nota *semiminima* in levare, si richiede una forte esecuzione, ma più posata ne' primi due tempi della misura in battere, che nel terzo in levare, e giusta, in somma, il proprio valore delle diverse note, con cui si debbono esprimere. Finalmente pei salti d' ottava marcati nella *fig.* 7. con note *crome*, osservando la misura del tempo binario, ossia di due e quattro, si esige una più leggiera esecuzione, e vale a dire più staccata delle altre suddette, coll' impiego soltanto di una parte dell' arco.

Continuatamente esercitandosi nelle progressioni de' suoni con questi diversi salti, sempre più facile addiviene il riconoscere prontamente il luogo che questi medesimi suoni, indicati per le varie note, occupano sopra il proprio strumento; e per siffatta maniera, in somma, si ottiene il maggior avanzamento in questa parte.

§. II.

Lezione Seconda.

Le note che s' incontrano in un pezzo di Musica appartenente al Violino, non solo esser possono diversificate per la posizione ne' diversi gradi, dalla quale però dipende l' espressione de' suoni più gravi e

più acuti; ma per una più variata figura eziandio delle note medesime, e pe' diversi segni da' quali si trovano bene spesso seguite. Tutto questo si combina maravigliosamente; e la seguente spiegazione servirà a dimostrare più chiaramente la pratica di siffatta combinazione.

Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni sul Violino.

Per procedere con ordine, e rendere sempre più facile l'intelligenza della variata combinazione delle note musicali, si è indicato nella *fig.* 1. *Violino Lez. II.* un tratto di melodia nel tono naturale di *C sol fa ut* maggiore, ed ordinato sotto la grande misura del tempo ordinario. Simile pratica giova moltissimo per rilevare il modo con cui da più note di eguale o di diverso valore, o coll' omettere parte di esse e sostituire alle medesime i corrispondenti segni d'aspetto, si formano i tempi e le misure. In questa l'oggetto principale quello esser dee di marcare con esattezza le misure e ciascun tempo in particolare, e per tal modo, in somma, che in ciascuna misura vengano mai sempre le varie note perfettamente distribuite. Con questo mezzo si rileverà fondatamente e colla maggior intelligenza il sentimento: ciò che necessariamente si richiede nell' esecuzione di qualsivoglia pezzo musicale.

Inteso bene il tono maggiore naturale, fa d' uopo altresì d' intendere gli altri toni tutti sì maggiori

che minori, ammessi nella pratica. A tale effetto pertanto il tratto medesimo indicato nel tono naturale di *C sol fa ut* maggiore, si eserciti trasportato in tutti que' toni maggiori, tanto per diesis che per bemolle, de' quali si è parlato nella Prima Parte di quest' Opera al Capo IX. *Forma del Tono maggiore.* Si accostumi in appresso con una variata combinazione di note nel tono naturale di *A la mi re* minore, come nel tratto che trovasi indicato nella *fig.* 2.; e questo si eserciti pure trasportato in tutti gli altri toni minori, osservando, riguardo al trasporto, quanto si è dimostrato in Teorica al Capo X. *Forma del Tono minore.* Onde rilevare poi colla maggiore chiarezza in pratica il numero de' diesis o de' bemolli che ciascun tono trasportato, sì maggiore che minore, ammette alla Chiave, si osservino le intonazioni espresse in tutti i toni maggiori e minori nella Lezione seconda del Cembalo.

Quest' esercizio è indispensabile per facilitare la pratica musicale; giacchè in tutti i suddetti toni si possono incontrare in ben diverse maniere combinate le varie note.

§. III.

Lezione Terza.

I tratti indicati nella suddetta Lezione servono molto bene alla pratica de' diversi pezzi musicali che al Violino appartengono, quando questi non ecceda-

no l'estensione propria di questo strumento nella natural posizione della mano; essendosi a bella posta ordinati tali tratti in una certa quantità di suoni, affinchè si possano facilmente eseguire anche in qualsivoglia tono trasportato, senza oltrepassare l'estensione suddetta. Per ottenere poi tutta quella quantità di suoni che oltre gl'indicati si praticano su questo strumento, conviene intendere la Smanicatura.

Della Smanicatura.

Consiste la Smanicatura nel levare la mano sinistra dalla sua natural posizione, e portarla più avanti a marcarne qualunque altra più alta, ad effetto d'ottenere diversi suoni più acuti nelle medesime corde, e que'suoni principalmente che non riescono possibili colla posizione naturale della mano.

Le diverse posizioni che più comunemente si praticano nella Smanicatura del Violino, sono quattro: la prima incomincia coll'impiego del primo dito al *G sol re ut* quinto spazio, come nella *fig.* 1. *Violino Lez. III.*; la seconda alla sesta riga *A la mi re*, come nella *fig.* 2.; la terza al sesto spazio *B mi*, come nella *fig.* 3.; e la quarta alla settima riga *C sol fa ut*, come nella *fig.* 4.

Non solo poi si usa la Smanicatura per ottenere que' suoni più acuti che non riescono possibili coll' indicata posizione naturale, ma sovente ancora per facilitare diversi passi, i quali, giusta il loro variato progresso, esigono una particolare posizione della

mano. Si è appunto da queste diverse posizioni che dipende l'eseguire con maggiore o minore difficoltà i medesimi passi, secondo le convenienti posizioni, e secondo le corde nelle quali si prendono: ed alcuno non può veramente vantarsi di ben possedere uno strumento da arco, sino a tanto che non sia giunto a scorrere per tutte quelle differenti posizioni che al medesimo si convengono, colla maggior precisione e giustezza. Nel Violino si regola pur anco in molti casi la Smanicatura a tenore dell'ottava che un dato passo abbraccia; e dalla *fig.* 5. *Violino Lezione III.* si rilevano le diverse posizioni della mano nella successione delle ottave, ascendendo di grado nel tono di *G sol re ut.* Coll'impossessarsi a dovere di queste, più facile addiviene qualunque posizione in qualsivoglia diverso tono.

Maniera di eseguire l' Arpeggio sul Violino.

S'intende generalmente per *Arpeggio* un dato movimento col quale si rendono successivamente i suoni d' un accordo, invece di batterli in un sol colpo, come quelli che, a cagion d' esempio, sonosi marcati nelle *fig.* 6. e 7. *Violino Lez. III.* L' espressione de' primi non addimanda che di rendere scioltamente ciascun suono con un leggiero colpo d' arco; ma ne' secondi si richiede un particolare movimento dell'arco, col piegarlo cioè dolcemente a seconda delle corde, legando le note a due a due, ed osservando in ciascuno de'quattro tempi della misura la discesa dell' arco per le pri-

me

me e la montata per le ultime. Finalmente si chiama *arpeggio* l'espressione eziandio delle note d'un accordo, rese con un sol colpo d'arco: le quali note si trovano collocate le une sovra le altre, come nella *fig.* 8. Quando poi s'incontrano tali arpeggi, si avverta di impiegare tutto l'arco per ciascheduno, ed osservare la discesa del medesimo per quelli che cadono ne' tempi forti, e la montata per quelli che cadono ne' deboli, posando l'arco stesso a seconda delle corde e sovra d'esse scorrendo velocemente.

Maniera di eseguire la Bicordatura.

Sovente s'incontrano nella musicale esecuzione con questo strumento varie *bicordature*, ossiano accordi, ciascheduno de' quali però formato non si trova che di due sole note, come quelli, per esempio, della *fig.* 9. *Violino Lez. III.*. Per la conveniente espressione di questi fa d'uopo di rendere le due note nello stesso tempo precisamente con un colpo d'arco eguale, ed in tal modo, in somma, che i due suoni che formano la *bicordatura*, vengano egualmente intesi. Si eseguiscono ancora le *bicordature* legate o staccate, conforme il caso, e giusta che si trovano accompagnate da' diversi musicali accenti.

Con tutte queste cognizioni che vantaggiose certamente riusciranno alla buona pratica di questo strumento, deve poi lo studioso impiegarsi più lungamente nell' esecuzione di altri variati pezzi; ma che questi però siano mai sempre adattati alla propria intel-

ligenza. Si scelgano dei *Duetti*, dei *Trj* e de' *Quartetti*, pricipalmente chiari e facili, onde rilevarne bene il sentimento. L'esercizio nelle variazioni egli è ottimo per formare l'agilità della mano, ma sopra tutto si accostumi a suonare con grazia e buon portamento. Si eserciti ne'pezzi legati ossiano cantabili; quindi si passi all'esecuzione de' pezzi da Orchestra, con una buona unione di Suonatori: che al termine di tre o quattro anni circa di tale esercizio, si avrà tutta quella pratica che si conviene per ben comparire con questo strumento.

Osservazione sopra l' Esecuzione della Musica Instrumentale.

L'ottima esecuzione della Musica Instrumentale siffattamente importa, che non ci dobbiamo maravigliare dello scarso numero de' perfetti Esecutori. L'espressione, a vero dire, è l' anima della Musica; ma per averne l' effetto musicale il più potente e più piacevole, non basta che la Composizione racchiuda la più bella espressione; si richiede altresì quella giusta espressione che all'esecuzione appartiene; giacchè da questo concorso appunto ne risulta l' anzidetto effetto.

E' una dote l' espressione, in vigor della quale sente l' Esecutore vivamente, e rende con forza tutte le idee che in pensier si prefigge, e que' sentimenti ci svolge che deve esprimere. La perfetta osservanza di tutti gli accenti musicali, ed il tono proprio alla si-

tuazione di ciascuna delle parti del soggetto che si tratta, è ciò che forma propriamente questa espressione che del tutto si ricerca nella musicale esecuzione.

Con più strumenti eseguisconsi comunemente i diversi pezzi musicali: ma qui è dove richiedesi principalmente un orecchio fino, giusto e sempre attento per ascoltare e seguire l'unione: mentre la più perfetta esecuzione in questa parte tutta dipende dalla intelligenza colla quale ogni Suonatore sente il carattere particolare di quel pezzo che eseguisce, e la legatura con tutte le altre parti. Non basta qui tutta l'abilità nel leggere francamente la Musica: ma si vuole ancora che tutti gli Esecutori siano perfettamente d'accordo, tanto nell'intonazione quanto nel distinguere le frasi, i movimenti e le diverse mutazioni, e così, in somma, che essi fra loro s'intendano, e sembrino tutti da un medesimo spirito animati.

Ne' grandiosi pezzi di Musica, la guida principale e sicura di tutto siane il Cembalo, che deve mai sempre avere un Maestro. La voce di chi canta va soggetta al Basso ed alla misura; ed il primo Violino deve ascoltare e seguire la voce; e le parti poi che eseguiscono la sinfonia, debbono seriamente attendere al primo Violino. Debbono principalmente aver di mira i Maestri di Musica, Regolatori e Capi di Orchestre di guidare in tal modo le parti, onde averne la più perfetta unione; e questo debbesi principalmente praticare da un valente primo Violino con un certo peso di esecuzione, onde con maggior forza

trarne il sentimento, affinchè la medesima idea possa più facilmente imprimersi in tutti gli spiriti, e così presiedere a tutta quanta l'esecuzione.

CAPO IX.

Lezioni di Viola.

Una delle parti principali della Musica instrumentale che le superiori lega coi Bassi, si è la Viola. I suoni medj del Sistema sono quelli appunto che a questo strumento convengono, e che lo rendono ottimo a riempire convenientemente quel gran vuoto che senza di essa avrebbe luogo tra le suddette parti. Per avere infatti la più perfetta unione dell'armonia, è sempre questa parte necessaria, ancorchè sovente altro non faccia che suonare il Basso all'ottava. Questo strumento poi è della stessa forma del Violino, dal quale solo si distingue nella grandezza ed in quanto suona la quinta al disotto. Qualche volta dividesi questa parte in prima e seconda Viola, le quali s'impiegano opportunamente per diverse espressioni. Il suono di questo strumento è molto dolce e piacevole, e dalle seguenti Lezioni dipende l'apprenderne più facilmente la pratica.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

La piena conoscenza di tutto ciò che si è detto riguardo a' Caratteri Musicali nel Capo I. della Seconda Parte di quest' Opera, necessariamente si richiede in prima, onde tutta intendere la musicale esecuzione su questo strumento. La Chiave propria di questa parte è quella del Contralto, ossia di *C sol fa ut* in terza riga; ed i suoni che a questa medesima parte s'aspettano, e principalmente nell' ordine naturale, si rilevano come segue.

Della Scala della Viola.

L' estensione che abbraccia la Scala naturale della Viola, è di diciasette suoni, ossiano sedici gradi diatonici; i quali tutti si ottengono colla naturale posizione della mano. Si è indicata questa Scala nella *fig.* 1. *Viola Lez. I.*. E siccome le corde di questo strumento rendono la quinta al disotto di quelle del Violino; così la corda più grave, ossia la quarta, si nomina *C sol fa ut*, che è l'ottava al disotto di quello marcato nella propria Chiave alla terza riga; la terza corda *G sol re ut*; la seconda *D la sol re*; ed il cantino *A la mi re.* Tutti i nomi delle note che compongono questa Scala, sono pure indicati nella medesima figura per le corrispondenti lettere. L' assicusarsi poi di tali nomi con distinguerne ancora le

diverse ottave che occupano le note per questi indicate, esser dee quello studio al quale si debbe sollecitamente applicare per lo maggiore vantaggio in questa parte.

Rapporto poi all'esecuzione di tale Scala, si esige principalmente l'intelligenza della posizione della mano, e del portamento dell'arco.

Della Posizione della mano sopra la Viola.

La posizione della mano sopra la Viola, ossia la distribuzione delle dita della mano sinistra, per la quale si determina l'intonazione nelle diverse corde, si è in tutto eguale a quella del Violino, come pure il modo di tenere questo strumento. Si consulti dunque attentamente quanto si disse a tale proposito nella Lezione I. di Violino; distinguendo però che i suoni della Viola sono d'una quinta più bassi di quelli che colla medesima posizione della mano e distribuzione delle dita si ottengono nel Violino. Ond'è che se, per esempio, nel Violino il medio, ossia il secondo dito, nel cantino serve a marcare il *G sol re ut* della terza ottava; il medesimo dito, nel cantino della Viola, serve a marcare il *C sol fa ut* che si trova d'una quinta al disotto del suono suddetto indicato nel Violino; e così intendasi degli altri suoni.

Del Portamento dell' Arco della Viola.

Il portamento dell' Arco col quale si deve scorrere su le diverse corde della Viola, onde trarne i diversi suoni, è pure affatto eguale a quello del Violino; e vano perciò sarebbe il darne qui una distinta spiegazione, potendosi questa ottener pienamente dalla succennata Lezione prima del Violino.

Con tali precetti si eserciti su la propria Scala della Viola, tanto in ascendere che in discendere; trovandosi appunto nella medesima segnati i diti che si debbono impiegare per tale esecuzione.

De' Salti sopra la Viola.

Per riconoscere prontamente il luogo che occupano le diverse note che indicano i suoni appartenenti a questo strumento, conviene far pratica ne' diversi salti; per l' opportunità de' quali si danno que' di terza nella *fig.* 2. *Viola Lez. I.*, e quelli di quarta nella *fig.* 3., tutti con note *minime*; ed a questi seguono que' di quinta nella *fig.* 4., e que'di sesta nella *fig.* 5., con note *semiminime*. Nella *fig.* 6. si danno i salti di settima con nota *minima* in battere, e *semiminima* in levare; e finalmente nella *fig.* 7. si trovano indicati i salti d' ottava con note *crome*. Per la conveniente espressione di tutti questi salti, si osservi diligentemente quanto si disse riguardo ai salti nella Lezione prima del Violino.

§ II.

Lezione Seconda.

L' esercizio d' intonare le diverse note di grado e di salto, siccome si è praticato nell' antecedente Lezione, giova moltissimo per acquistare una gran parte della pratica di questo strumento: ma per possederla veramente, fa d' uopo d' accostumarsi ad esprimere i diversi suoni con quelle alterazioni che in molti casi si trovano aggiunte, valutando tutte le note secondo la loro diversa figura, e con tutti que' moltiplici segni, in somma, che formano la variata combinazione delle note medesime, il di cui esercizio pur anco ora si va ad indicare.

Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni sopra la Viola.

L' esercizio di Combinazione sopra questo strumento si è primieramente indicato nella *fig.* 1. *Viola Lez. II.*, con un tratto di melodia ordinato nel tono maggiore di *C sol fa ut* naturale. Per la pratica poi di tutti que' toni che ammettono diverse alterazioni alla Chiave, si otterrà questa con buon ordine ne' toni maggiori, trasportando il tratto suddetto giusta la norma indicata nell' esercizio di combinazione sul Violino; e ne' toni minori, parimente si otterrà col trasporto del tratto indicato nella *fig.* 2. che riguarda il tono naturale di *A la mi re* minore. Per una di-

stinzione di tutti questi toni maggiori e minori, si consulti quanto si è detto a tale proposito nella Lezione seconda del Cembalo.

§. III.

Lezione Terza.

Onde ottenere la maggior perfezione nella pratica di questo strumento, non basta il sin qui dimostrato; ma si richiede pur anco la chiara intelligenza circa l' esecuzione d' alcuni altri passi che sopravanzano l' estensione naturale della Viola, de' quali si dà la seguente norma per l' esecuzione.

Norma per eseguire diversi passi sopra la Viola.

Trovansi bene spesso apposti a questa parte instrumentale diversi passi i quali eccedono l' estensione naturale della propria Scala. In questi casi particolari è indispensabile la Smanicatura della quale la conveniente spiegazione si è già data nella Lezione terza del Violino; onde abbiasi qui per ripetuta. Avvertasi però che i suoni più acuti di questo strumento non s' indicano già colla Chiave propria di Viola, ma bensì con quella del Violino; e ciò ad effetto d' avere una quinta in alto col risparmio di tante linee posticcie; mentre il cantino a vuoto della Viola, che è l' *A la mi re* che segnasi nel quinto spazio

colla propria Chiave, viene indicato nel secondo spazio con quella del Violino.

Le diverse posizioni che d' ordinario si praticano nella Smanicatura della Viola, ond' ottenere i suoni più acuti di questo strumento, non sono che tre: la prima incomincia coll' impiego del primo dito al *C sol fa ut* sesto spazio, allora quando però si trova questo indicato colla propria Chiave, come nella *fig.* 1. *Viola Lez. III.*, oppure al terzo spazio colla Chiave del Violino, come nella *fig.* 2.; la seconda che più comunemente trovasi ne' passi segnati sotto la Chiave di Violino, incomincia al *D la sol re* quarta riga, come nella *fig.* 3.; e la terza finalmente incomincia in *E la mi* quinto spazio, come nella *fig.* 4.. Per maggior intelligenza della Smanicatura sopra questo strumento, servirà la *fig.* 5. *Viola Lez. III.*, nella quale appunto trovansi varj passi che quella più volte addimandano; ed a tenore dei diti segnati per li corrispondenti numeri, se ne rileverà eziandio il modo più acconcio di regolare le diverse posizioni della mano medesima.

Tutto questo a dovere inteso, si eserciti in ogni sorta d' arpeggio e di bicordature; e finalmente nella pratica de' diversi musicali pezzi spettanti propriamente a questa parte di Viola, ed a norma di quanto si è indicato nella Lezione terza del Violino: che con un esercizio consimile si otterrà pure tutto il possesso anche di questo strumento. A tutto quanto si è accennato in queste Lezioni, s' aggiunga l' Osserva-

zione sopra l'esecuzione della Musica instrumentale nella suddetta Lezione terza del Violino per ultimo espressa.

CAPO X.

Lezioni di Violoncello.

Strumento non havvi che più proprio sia all'accompagnamento de' diversi pezzi, tanto vocali che instrumentali, quanto il Violoncello. La qualità de' suoni e i varj arpeggi che si praticano su di questo, rendono un'armonia la più grata e piacevole. Questo non solo è molto in pregio per l'accompagnamento del Cembalo, del Canto a solo, del Terzetto instrumentale, del Quartetto ec.; ma, ben maneggiato a solo, produce egli pure i più sorprendenti effetti.

Le corde a vuoto di questo strumento hanno il medesimo accordo come quelle della Viola: ma il suono che rendono, è d'un'ottava al disotto di quelle, e vale a dire, d'una duodecima al disotto del Violino. Le seguenti Lezioni additeranno il metodo per apprendere facilmente la pratica di siffatto strumento.

§. I.

Lezione Prima.

L'ottenere i diversi suoni di questo strumento,

dipende primieramente dal determinare con una certa precisione le diverse lunghezze delle corde; ed in secondo luogo dal condur l' arco colla diritta, scorrendolo sopra le medesime corde: delle quali cose darassi in seguito l' opportuna spiegazione. La più perfetta intelligenza de' suoni che si hanno a rendere, non si ottiene se non con una ben maturata riflessione a tutti i Caratteri che alla Musica appartengono, de' quali si è già data l' opportuna spiegazione nel Capo I. della seconda Parte di quest' Opera.

La Chiave che principalmente a questa parte conviene, ella è quella del Tenore, ossia di *C sol fa ut* in quarta riga. Ma siccome questa non si pratica comunemente che ne' *Soli* di tale strumento, onde marcare alcuni suoni acuti de' quali nella Lezione terza si parlerà; così basterà per ora intendere la Scala appartenente a questo strumento sotto la Chiave del Basso: giacchè questa è l' unica che s' incontri nel Basso continuo figurato che a questo strumento, massime nelle parti di accompagnamento, s'aspetta.

Della Scala del Violoncello.

Si ha nella *fig.* 1. *Violoncello Lez. I.* una tale Scala naturale sotto la Chiave del Basso, per l' intelligenza della quale fa d' uopo d' assicurarsi in pria de' convenienti nomi indicati dalle lettere apposte al disotto delle rispettive note; e ciò onde distinguere i diversi suoni, e considerarli nelle diverse ottave, secondo il grado che occupano. Perchè poi giustamente

si effettui l'espressione di tutti i suoni di tale Scala, come si richiede su questo strumento, se ne danno le seguenti spiegazioni.

Della Posizione della mano sul Violoncello.

La principal cosa e necessaria nella musicale esecuzione con questo strumento, quella si è di trarne i suoni ben netti e ben giusti. Onde ciò ottenere, giova primieramente la giusta posizione della mano nel marcare esattamente gl' intervalli che cadono o ne' toni interi o ne' semitoni. Per avere una tale posizione, si faccia uso d' una sedia non troppo alta nè troppo bassa, ma tale che col sedersi sopra il bordo della medesima facile riesca e comodo il collocare fra le gambe lo strumento, lo schienale del quale ritrovar si dee verso quello che suona, e siffattamente che dalla parte diritta entri qualche poco di più fra le gambe che dalla parte sinistra, onde poter toccare con maggiore facilità le corde più acute che bene spesso occorrono. Alcune volte però accade di dover avanzare di qualche poco il Violoncello dalla parte diritta, per la facilità d' alcuni passi ne' quali s' impiega la più grossa corda; e in questi casi particolari, per non ritirare il corpo nè contorcersi, serve il pollice per far avanzare tale strumento, e le dita che si trovano su la tastiera, per ritirare il medesimo, quando nella sua primiera situazione abbiasi a rimettere. Deve poi essere per tal guisa fermo il Violoncello fra le gambe, che la mano non venga in

verun modo obbligata a sostenerlo, ma libera essa sia ad agire, in que' casi ancora ne' quali occorra posare il pollice a traverso le corde, per que' passi che in tal foggia praticar si debbono. Il manico del Violoncello dee passare alla parte sinistra della testa; e nell' apporvi la mano sinistra, s' incurvi questa, ritondando le dita, e portandola verso l'alto del manico, dietro il quale deve passare il pollice, e ritrovarsi dalla parte della più grossa corda rimpetto al dito di mezzo, ch' esser dee dalla parte del cantino unitamente all' indice, annulare e piccolo; e questi per tal modo disposti e pronti a cadere sopra le diverse corde. Avvertasi però che nell' effettuare tutto questo, nulla vi si deve ritrovare di difettoso o di cattiva grazia nella positura del corpo.

Per determinare poi le diverse lunghezze delle corde, ond'ottenere tutti que'suoni che si desiderano, si tocchino queste colla sola punta delle dita, ed osservando i più giusti intervalli, si comprimano verso la tastiera medesima. I numeri segnati al disopra delle note, indicano i diti da impiegarsi nell' esecuzione delle medesime nel loro ordine naturale; ed il zero significa la corda a vuoto. La distribuzione del manico, rapporto all' intervallo d' un tono, è di due pollici circa, e per conseguenza di circa un pollice rapporto al semitono: ma per la più esatta intonazione richiedesi però un orecchio fino e giusto, onde conoscere veramente ed effettuare quella data distanza che a ciascun intervallo precisamente s' aspetta. Tutti i suoni poi che rendono le corde, ottengonsi propria-

mente collo scorrere coll' arco sopra le medesime, per la qual cosa fa d' uopo intendere tutto quanto pure riguarda il portamento dell' arco.

Del portamento dell' Arco del Violoncello.

Il portamento dell' Arco forma una parte principale della musicale esecuzione con questo strumento, e la variata espressione delle note tutta appunto dipende dal diverso modo di condurre il medesimo. Questo pertanto si tenga colla mano diritta, e nello stesso modo quasi siccome quello del Violino; avendo riguardo però alla varia maniera con cui un tale strumento si tiene, affinchè l' arco medesimo si trovi mai sempre parallelo al ponticello. Pel modo poi più conveniente con cui si deve condurlo, e vale a dire, coll' accompagnare il braccio, ma senza tirare il gomito, e per ottenere, in somma, il suono il più netto ed il più giusto, si consulti quanto si disse del portamento dell' arco, espresso nella Lezione prima del Violino, e facciasene la conveniente applicazione.

Con tali precetti si debbono eseguire le note della Scala medesima in ascendere ed in discendere; dopo il qual esercizio si passi ai diversi salti che vengono in appresso indicati.

De' Salti sul Violoncello.

Onde esercitarsi nell' espressione de' suoni con di-

versi intervalli di salto, servirà primieramente la pratica indicata nella *fig.* 2. *Violoncello Lezione I.*, nella quale si trovano i salti di terza con note *minime*, e quella della *fig.* 3. nella quale con eguali note si trovano i salti di quarta. Colla pratica indicata nella *fig.* 4. si accostumi poi ai salti di quinta, e con quella della *fig.* 5. ai salti di sesta: i quali tutti procedono con note *semiminime*. I salti di settima si hanno nella *fig.* 6. con nota *minima* in battere, e *semiminima* in levare; e que' d'ottava nella *fig.* 7. con note *crome*. Ne' salti indicati nella Lezione prima del Violino trovasi la conveniente spiegazione riguardo all' esecuzione di questi salti colle suddette note di diverso valore; questa dunque si consulti, e si regoli con quella espressione che il proprio strumento richiede.

§. II.

LEZIONE SECONDA.

In una sola misura possono succedersi le note con un' infinita variazione, e non solo rapporto ai diversi intervalli, ma rapporto ancora alle diverse figure e segni che nella Musica si praticano, e che formano quella tanto variata combinazione di cui ora fa d' uopo rilevare la forza coll' esercizio seguente.

Dell'

Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni sul Violoncello.

L' esercizio di combinazione da praticarsi sopra questo strumento nel tono maggiore naturale, si trova nella *fig.* 1. *Violoncello Lez. II.*; e riguardo al tono minore naturale, nella *fig.* 2.. Onde praticare poi a dovere siffatto esercizio di combinazione in qualunque tono naturale, non meno che trasportato, si rifletta alla Lezione seconda del Violino; e per distinguere precisamente tutti questi toni in pratica, avvertasi inoltre a quanto si è detto nella Lezione seconda del Cembalo.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Tutta la facilità per l' esecuzione del Basso d' accompagnamento che si pratica col Violoncello, veramente dalle suddette Lezioni si ottiene: ma rapporto alla particolare esecuzione a *Solo*, ciò è che forma la parte la più difficile della pratica di questo strumento; per la quale conviene pur anche possedere perfettamente le Chiavi di Tenore e Violino, e praticare inoltre con aggiustatezza e precisione la Smanicatura.

Il *C sol fa ut* che segnasi nella sesta riga colla Chiave di Basso, trovasi apposto alla quarta riga con quella del Tenore; e da questo si prende norma per

nominare e ritrovare sul proprio strumento tutti gli altri suoni ancora sotto una tal Chiave. Così pure il *G sol re ut* che trovasi nella sesta riga colla Chiave di Tenore, si ha nella seconda riga con quella del Violino ec.. In che poi consista la Smanicatura, pienamente si rileva dalla Lezione terza del Violino; ma questa però nel Violoncello non sempre egualmente si pratica: anzi bene spesso nelle posizioni trasportate s' impiega il pollice a traverso le corde medesime, ed a quel punto ove ciò si effettua, formasi un *capotasto* che molto vantaggioso riesce nella esecuzione di varj passi, come si vedrà in appresso.

Norma per eseguire diversi passi sul Violoncello.

Ond' eseguire que' passi che eccedono l' estensione della Scala di questo strumento, indicata colla posizione naturale della mano, si praticano comunemente tre altre diverse posizioni: la prima di queste incomincia coll' impiego del primo dito al C *sol fa ut* sesta riga, come nella *fig.* 1. *Violoncello Lez. III.* riguardo alla Chiave di Basso, o nella quarta riga riguardo a quella del Tenore, come nella *fig.* 2.; la seconda incomincia al *D la sol re*, come nella *fig.* 3.; e la terza all' *E la mi*, come nella *fig.* 4.. Oltre a queste posizioni, quelle ancora si debbono considerare che sono proprie di questo strumento coll' impiego del pollice a traverso le corde. Questo principalmente si pratica a norma dell' ottava che un dato passo

abbraccia; ed a quel punto dove si fissa, si ottiene come un nuovo *capo-tasto*, dal quale si ha una nota principale intonata, ed un' altra alla quinta sopra di essa, come si è l' ordine naturale delle corde. Gli altri diti poi restano liberi ad agire sulle corde medesime in un modo ben comodo; e con tal mezzo, in somma, si facilita sovente l' esecuzione di certi passi che in altro modo render non si possono a dovere. Questa particolar posizione è indispensabile altresì onde rendere que' suoni che si trovano più acuti ancora dell' ultima nota della terza posizione di sopra indicata, e che più volte s' incontrano in alcuni passi obbligati a questo strumento. Questi passi si notano poi sotto la Chiave del Violino, giacchè con questa più facile addiviene la lettura di quelle note che indicano i suoni acutissimi, le quali infatti sotto le altre Chiavi riuscirebbero assai confuse, attesa la moltiplicità delle righe che si dovrebbero aggiugnere in alto. Per la maggior intelligenza finalmente di questi passi con diverse posizioni, sotto la Chiave del Tenore non meno che sotto quella del Violino, servirà l' esempio della *fig.* 5. *Violoncello Lez. III.*: nel quale, giusta i diti segnati al disopra delle note, si rileveranno tutte quelle posizioni che propriamente convengono all' esecuzione di siffatti passi.

Non pochi moderni Compositori però in tutti i passi acuti de' Concerti che segnano per questo strumento, non usano che la sola Chiave del Violino, passando a questa subitamente dopo quella del Basso, ed omettendo così quella del Tenore. In simili Con-

certi però s' intende mai sempre che le note indicate in Violino, non debbano già eseguirsi con quella data posizione acuta che sotto una tal Chiave si converrebbe, ma bensì d' un' ottava più basse; e per que' passi che poi debbono eseguirsi veramente colla posizione acuta del Violino, si trovano finalmente distinti col segno dell' ottava alta, lo che coll' uso meglio si apprenderà.

S' impiega ancora il Violoncello per l' accompagnamento del Recitativo nel quale fa egli intendere gli accordi unitamente al Cembalo. Per l' eseguimento di questa parte si richiede la più perfetta intelligenza di tutte le regole proprie dell' accompagnamento, ed in conseguenza di tutto quanto si è dimostrato nella Lezione terza del Cembalo. Gli accordi però che si praticano sul Violoncello, hanno un ben diverso aspetto da quelli del Cembalo; mentre sono soggetti alla disposizione delle corde, per cui le diverse note che li formano, non si possono facilmente prendere unite a costruire un accordo diretto, ma per lo più lo danno inverso.

Per assuefarsi poi all' espressione di tali accordi, come si usano sopra questo strumento, si dispongano in questi le note di ciascun accordo, giusta la posizione che più conviene alla distribuzione delle dita ed alla modulazione di cui si tratta. Soprattutto si noti che per far intendere i diversi suoni di un accordo, ciò si deve effettuare come nell'esecuzione dell' arpeggio accennato nella Lezione terza del Violino, che qui gioverà di consultare.

La buona pratica di questo strumento richiede forse più lungo studio ed esercizio di quello che si ricerca nella pratica di qualunque altro strumento da arco. Esercitandosi però con varj pezzi proprj di Violoncello, ed a norma sempre di quanto si disse nella Lezione terza del Violino verso il fine della bicordatura, si ottiene pure fondatamente anche di questo la pratica. Ma per la più precisa esecuzione di tutto debbesi poi consultare l' Osservazione sopra l' esecuzione della Musica instrumentale, nella medesima Lezione terza del Violino indicata.

CAPO XI.

Lezioni di Contrabbasso.

Il Contrabbasso si è quello strumento col quale si eseguiscono i suoni i più gravi che alla Musica appartengono; e questi vengono segnati nella Chiave del Basso. Le parti tutte sono a questa subordinate siffattamente, che alcun suono principale non dassi che su tale armonia non venga propriamente fondato. I suoni resi dal Contrabbasso sono d' un' ottava al disotto di quelli del Violoncello, ed hanno, oltre siffatta gravità, una forza maggiore. Il Basso che si eseguisce con questo strumento, quello si è che tutta l' armonia rinforza. Senza la parte del Basso, può essere suscettibile di grandi bellezze un pezzo musicale: ma questa parte però è quella sola che può perfezionarlo, ag-

giugnendo l'armonia all' espressione della melodia. Per ottenere frattanto tutta la pratica di questo strumento, serviranno le seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

Onde suonare il Contrabbasso, si deve stare in piedi ad oggetto di poter toccare comodamente le corde ne' diversi punti, e per condurre nello stesso tempo l'arco più facilmente. Prima di tutto però si richiede la più perfetta intelligenza di tutti i musicali Caratteri espressi nel Capo I. della seconda Parte di quest' Opera; dopo le quali cognizioni, altro non occorre per l'esecuzione sopra questo strumento, che d'intendere la posizione della mano sinistra, ed il portamento dell' arco colla diritta, ad effetto d' ottenere i diversi suoni. Nelle quali cose per proceder con ordine, converrà da prima intendere la propria Scala.

Della Scala del Contrabbasso.

La Scala del Contrabbasso viene formata da tredici suoni, ossiano dodici gradi, che contengono dieci toni interi; e tutti questi suoni si ottengono poi dalle tre corde di cui è armato, le quali sono accordate per quarta. La più grave si chiama *A la mi re*, la media *D la sol re*, ed il cantino *G sol re ut.* Nella *fig.* 1. *Contrabbasso Lez. I.* sonosi indicati tut-

ti i suoni che formano tale Scala: è necessario poi assicurarsi bene del nome di questi a tenore delle lettere marcate sotto le rispettive note, delle quali devesi fare la distinzione eziandio rapporto a quelle che cadono nella prima ottava, ed a quelle che nella seconda si trovano. Per l'esecuzione frattanto se ne danno ancora le opportune spiegazioni, come segue.

Della Posizione della mano sul Contrabbasso.

Per determinare convenientemente la posizione della mano sopra questo strumento, bisogna conoscere il manico. Dividesi questo, rapporto al tono intero alla distanza di quattro pollici circa, e in conseguenza di due circa, riguardo al semitono; ond'è che per determinare veramente quella data distanza che ai diversi intervalli mai sempre si conviene, colla maggior esattezza, richiedesi un orecchio molto fino e sensibile all'intonazione; massime che senza un tale appoggio non è possibile giammai d'intonare ben giusti gl'intervalli sopra alcuno strumento da arco. Nel collocare la mano sopra questo strumento si deve ritrovare il pollice dalla parte opposta del manico, e gli altri diti dalla parte delle corde; ed in tal modo che la mano tenga lo strumento obbligato, ancora quando occorre di toccare le corde a vuoto. Per determinare poi le diverse lunghezze delle corde, ossia per comprimere ne' dati punti le corde stesse presso la tastiera, onde ottenere i suoni dell'indicata Scala, dopo il primo suono *A la mi re*, che

risulta dalla più grave corda in tutta la sua lunghezza, s'impiega l'indice ossia il primo dito per la seconda nota *B mi*, come trovasi segnato al disopra di essa; e questo debbesi effettuare alla precisa distanza del tono intero. Col far cadere il quarto dito alla giusta distanza d'un semitono, si ottiene il suono della nota seguente, cioè del *C sol fa ut* secondo spazio; e qui giova avvertire che alloraquando trovasi indicato il quarto dito, non s'impiega questo da se solo onde comprimere la corda presso la tastiera (nel qual caso non si avrebbe abbastanza di forza) ma bensì unitamente al medio ed annulare che si appoggiano nello stesso tempo ed in tal guisa, che al punto fisso pel dito piccolo trovasi veramente quel dato suono che si desidera. Dalla corda media a vuoto si ha il *D la sol re* terza riga; e coll' impiego del primo dito sopra questa medesima corda, ma in distanza d'un tono intero dal capo-tasto, si ottiene l'*E la mi* terzo spazio; e col quarto dito poi s'intona ordinariamente la nota alla quarta riga, cioè *F fa ut* in distanza d'un semitono dal suono precedente. Il cantino a vuoto finalmente serve pel *G sol re ut* quarto spazio, e da questo si ottengono eziandio gli altri sei suoni più acuti che seguono nell'ordine dell'indicata Scala, cioè *A la mi re* quinta riga, *B mi* quinto spazio, *C sol fa ut* sesta riga, *D la sol re* sesto spazio, *E la mi* settima riga, *F fa ut* settimo spazio; osservando sempre le convenienti distanze, ed impiegando i diti a norma non solo de' numeri indicati al disopra delle note, pe' qua-

li si rileva pure la nuova posizione della mano al *C sol fa ut* sesta riga, ed all' *E la mi* penultima nota di tale Scala, ma giusta pur anco l' osservazione fatta di sopra, massime rapporto al modo di fissare il quarto dito ossia il piccolo. Simili posizioni però non sempre egualmente si praticano sopra questo strumento, ma in alcuni casi si variano ancora, come si osserverà nella terza Lezione; ed ora piuttosto prenderemo a considerare il portamento dell' arco.

Del Portamento dell' Arco del Contrabbasso.

La mano diritta è quella che deve tener l' Arco che s' adopra per trarre il suono dalle corde di questo strumento. Il pollice deve attraversare il crine in distanza di circa due pollici dall' alzata dell' arco medesimo, e gli altri diti tutti debbono essere impiegati a ritenerlo assodato nella mano, e per tal modo che scorrer possa sopra le corde ad ottenerne con facilità tutti i diversi suoni chiari, sonori e ben netti; sopra la qual cosa avvertasi bene che il punto delle corde dove si ha a scorrere coll' arco, esser dee in distanza di sei pollici circa dal ponticello per le ragioni addotte nel portamento dell' arco, descritto nella Lezione prima del Violino.

Intesi così tanto la posizione della mano quanto il portamento dell' arco, si deve poi esercitare la Scala indicata con ascendere e discendere continuamente per la medesima, e sino a tanto che siasi be-

ne assicurato del luogo preciso che sopra tale stru-
mento occupa ciascun suono in quella marcato.

De' Salti sul Contrabbasso.

Per facilitare l'esecuzione di que' salti che comu-
nemente s'incontrano nella parte assegnata al Con-
trabbasso, servirà primieramente la pratica di quegl'
indicati nella *fig.* 2. *Contrabbasso Lez. I.*, che proce-
dono di terza, e di quelli della *fig.* 3., che procedo-
no di quarta: i quali tutti si trovano segnati con
note *minime*, e nella misura del tempo ordinario.
Nella *fig.* 4. si danno que' salti che procedono di
quinta con note *semiminime*; e con eguali note nel-
la *fig.* 5. quelli che procedono di sesta. I salti di set-
tima sono segnati nella *fig.* 6. sotto il tempo dispa-
ri, e con nota *minima* in battere, e *semiminima* in le-
vare; e finalmente nella *fig.* 7. si trovano i salti di
ottava in tempo pari, e con nota *croma*. La perfetta
esecuzione di tutti questi salti addimanda quella me-
desima spiegazione che si è fatta sopra i salti indica-
ti nella Lezione prima del Violino; onde questa si
consulti giusta l'opportunità.

§. II.

LEZIONE SECONDA.

La parte più essenziale della musicale esecuzione,
quella si è della precisa distribuzione delle diverse no-

te nella misura, ed osservare nello stesso tempo la più giusta intonazione di queste, o siano naturali o in qualunque modo alterate. Da tutto questo se ne ottengono le diverse musicali espressioni; ed è questa parte appunto di cui ora fa d'uopo intendere la forza coll'esercizio seguente.

Dell' Esercizio di Combinazione in diversi toni sul Contrabbasso.

Una variata combinazione di note ad uso di esercizio sul Contrabbasso si trova primieramente indicata nella *fig.* 1. *Contrabbasso Lez. II.*. Questa però non riguarda che il tono maggiore di *C sol fa ut* naturale; e siccome l'Esecutore deve essere istrutto della combinazione delle note, in qualunque tono queste s'incontrino, così si trasporti siffatta pratica in tutti i toni maggiori, sì per diesis che per bemolle, a tenore di quanto si è indicato nell'esercizio di combinazione sul Violino. Per quanto poi spetta ai toni minori, si ha la pratica del tono naturale di *A la mi re* minore nella *fig.* 2.; e questa servir deve anche in ogn'altro tono minore: ben inteso, come sopra, il conveniente trasporto della medesima. Una maggior distinzione di tutti questi toni si è pure indicata nella Lezione seconda del Cembalo, onde questa abbiasi qui per ripetuta.

§. III.

LEZIONE TERZA.

La pratica indicata nelle suddette Lezioni tutta riguarda l' esecuzione di quelle note che propriamente si trovano nell' estensione della Scala di questo strumento, di tre sole corde armato. Dannosi però altri diversi Contrabbassi armati eziandio di quattro corde, la più grave delle quali si trova accordata una quarta sotto l' *A la mi re* primo spazio e prima nota dell' indicata Scala; e serve così in tutta la sua lunghezza, ossia a vuoto, pel suono della nota *E la mi*, che si segna una riga sotto; e coll' opportuno impiego delle dita, si ascende sopra la medesima per altri due gradi, cioè alla nota *F fa ut* uno spazio sotto, ed alla nota *G sol re ut* prima riga. Per questo ne viene che non pochi Compositori impiegano pur anco questi diversi suoni in tal parte instrumentale; ed il valente Esecutore non deve giammai ignorare il modo di renderli sopra qualsivoglia Contrabbasso.

Io però ho esposta la pratica sul Contrabbasso di tre sole corde armato, essendo questo oggi giorno più comunemente adoperato da quegli eccellenti Suonatori che spiccano con siffatto strumento, e che non ignorano eziandio l'opportuno ripiego al difetto dell'accennata quarta corda. Il modo pertanto di supplire a questi gravissimi suoni che realmente mancano nel Contrabbasso di sole tre corde armato, e che si pos-

sono incontrare nell' esecuzione per le ragioni disopra allegate, come pure la maniera di effettuare diverse posizioni di Smanicatura, onde facilitare alcuni passi sopra questo strumento: tutto ciò si rileverà dalla norma seguente.

Norma per eseguire diversi passi sul Contrabbasso.

Per quanto riguarda l' esecuzione di quelle note che si trovano al disotto della Scala di questo strumento, già accennata nella pratica ordinaria, non si usa comunemente che di trasportarle d' un' ottava: di modo che le tre note della *fig.* 1. *Contrabbasso Lez. III.*, che nel Contrabbasso di quattro corde si rendono a norma dei diti segnati, nel Contrabbasso di sole tre corde si eseguiscono come nella *fig.* 2.. Debbesi però avvertire che in molti casi non solo si trasportano le sole note di que' suoni che mancano nel proprio strumento, ma alcune altre ancora di quelle che formano i dati passi; e tutto questo poi si rileva dal progresso de' passi medesimi. Che se, a cagion d' esempio, si avessero a rendere sul Contrabbasso di tre corde i passi della *fig.* 3. *Contrabbasso Lez. III.*, quantunque si potessero eseguire ancora come nella *fig.* 4., cioè col trasporto di quelle note solamente i di cui suoni non si trovano in siffatto strumento; non ostante per conservare l' andamento d' una tal parte, converrebbe meglio eseguirli

con tutte le note trasportate d' un' ottava, come trovansi notati nella *fig.* 5.

Per l' opportuna intelligenza poi di que' passi che addimandano la Smanicatura, veggasi primieramente nella Lezione terza del Violino in che questa consista. Nel Contrabbasso però non solo si varia la posizione naturale della mano secondo il diverso progresso delle note, ma eziandio giusta la diversa maniera di poggiare le dita ad ottenerne più vantaggiosamente l' intonazione delle note medesime. Ond' eseguire finalmente que' passi che vengono formati con note di breve durata, le quali d' ordinario si trovano coperte dalla legatura, come, a cagion d'esempio, in quelli della *fig. 6. Contrabbasso Lez. III.*, si scorra dall' uno all' altro termine d' ogni passo col far intendere gl' intervalli enarmonici, e vale a dire, collo strisciare sopra le indicate note, per cui ciascuno di tali passi si prende mai sempre sopra quella sola corda dove cade la prima nota del medesimo.

Per esercitarsi vantaggiosamente con questo strumento, fa d' uopo inoltre la scorta d' un altro Suonatore che eseguisca qualche parte superiore, e, per esempio, col Cembalo o col Violino. Suonando così unita la parte del Contrabbasso, ed usando principalmente delle ariette facili e chiare, si accostuma mirabilmente alla giusta intonazione, alla precisione del tempo ed alla buona armonia; e colla pratica poi della Musica da Orchestra, nel modo come si è indicato nella Lezione terza del Violino, in minor tempo certo di quello che si richiegga ond' ottenerla a

perfezione sopra d' esso, sul Contrabbasso sicuramente si formerà. Per la più giusta musicale espressione fa d' uopo consultare inoltre l' Osservazione sopra l'esecuzione della Musica instrumentale, egualmente nella Lezione terza del Violino accennata.

CAPO XII.

Lezioni di Corno.

Dalla voce sonora e maestosa resa pel Corno da caccia, tutta dipende la maggior forza della Musica. Questo strumento ha veramente una singolare espressione; e dal modo con cui da questo viene legata tutta l' armonia, ne risulta ancora in varie occasioni la Musica la più seria e grave.

Si divide comunemente questa parte in primo e secondo Corno, i quali ne'diversi musicali pezzi marciano qualche volta unisoni, e per lo più o per terza o per quinta o per sesta o finalmente per ottava. Si impiega ancora a solo questo strumento, nel qual caso si richiede una particolare esecuzione della quale si parlerà nella terza Lezione; e primieramente converrà d' intendere quanto riguarda la pratica di questo strumento, a tenore però del modo, come si usa comunemente ne' musicali pezzi: al quale oggetto serviranno le seguenti Lezioni.

§. I.

Lezione Prima.

I diversi suoni del Corno derivano tutti dall'imboccatura principalmente, ossia dal modo di dare il fiato a tale strumento con una certa proporzione, che più coll' uso si ottiene di quello che sia facile d' indicarla coll' esempio. Ne' suoni i più gravi però si mantiene una data apertura de' labbri; e nell' ascendere dall' una all' altra voce della Scala, propria a questo strumento, si aumenta la forza del fiato, e si stringono ancora gradatamente le labbra.

Oltre al possedere l' opportuna imboccatura per trarre dal Corno i suoni convenienti, si richiede ancora la più perfetta intelligenza di tutti i Caratteri musicali. Per ottenere di questi una piena cognizione, si consulti diligentemente quanto si è indicato nel primo Capo della Seconda Parte di quest' Opera.

Il luogo che occupano nell' ordine del Sistema i suoni principali del Corno, si è nella parte assegnata al Basso, per cui la Chiave propria a questo strumento esser dovrebbe quella del Basso: ma siccome dal tono naturale della Musica, che quello si è di *C sol fa ut* diatonico, si prende norma per marcare i diversi gradi che a questo strumento appartengono (in qualunque modo sia costrutto per servire a qualsivoglia tono): così per non aggiugnere molte linee posticcie nell' alto, oppure trovarsi costretti a mutar

la

la Chiave nel corso d' un solo pezzo ad effetto di segnare i suoni della terza ottava, si nota questa parte colla Chiave di Violino, per la quale i suoni che più comunemente si praticano, vengono chiaramente disposti nell' ordine delle righe, di modo che poche occorrono aggiunte inferiori, e poche superiori. La nota del tono, alla quale incomincia la terza ottava, si ritrova così al terzo spazio, ed in conseguenza in una riga sotto la sua ottava bassa, e tutte le note, in somma, come nella Scala che ora si va ad indicare.

Della Scala del Corno.

La Scala che al Corno comunemente appartiene, abbraccia tre ottave. Nella prima ottava però non si ha che il suono fondamentale il più grave e la sua quinta; nella seconda ottava si ha la nota del tono, la sua terza e la sua quinta; e nella terza finalmente si ha tutta la successione diatonica dall' uno all' altro termine dell' ottava. Tale Scala si è marcata nella *fig.* 1. *Corno Lez. I.*, e con la Chiave del Violino per intenderne i nomi convenienti ai suoni. Oltre al nome però devesi principalmente rimarcare il luogo preciso che ne' diversi gradi occupano tutte le note rapporto alla nota principale del tono, mentre in qualsivoglia tono vengono sempre indicati ne' gradi medesimi i suoni appartenenti a questo strumento: e per avvertire l' Esecutore del tono in cui deve disporre lo strumento, s' indica alla testa del dato pez-

zo di Musica con alcune parole, come, per esempio, *Corno in B fa*, *Corno in C sol fa ut* ec.; ond' è che inutile ancora addiviene la diversa Chiave ne' diversi toni, che segnano alcuni, cioè quella del Basso per *E la fa*, quella del Contralto per *D la sol re* ec.

Per l' esecuzione dell' indicata Scala si dee pertanto appoggiare alle labbra il Corno sostenuto da una mano e nel modo più opportuno all' imboccatura, ed avvertire che la grande apertura del Corno venga ad essere in alto, acciò le voci sortano nette e ben chiare. Il suono della prima nota, ossia il *C sol fa ut* più grave, deve essere all' unisono del *C sol fa ut* dell' Organo di otto piedi aperto, e che considerato nel Cembalo, si trova nel primo *C sol fa ut* de' Bassi: la seconda nota vi forma precisamente la quinta sopra; la terza nota l' ottava ec.. Avvertasi però che questa nota che forma l' ottava all' altra più profonda, si è ancora la nota principale che comunemente s' incontra, mentre le prime due note in tale Scala indicate non sono tanto facili da intonarsi ben giuste e sonore, ne' toni però che sono naturalmente bassi. Le note della seconda ottava sono le più naturali a questo strumento, in qualunque tono siano prese. Ma quelle della terza ottava esigono alcune osservazioni; mentre quanto più il tono è alto, sempre più cresce la difficoltà per la giusta intonazione de' suoni acuti: onde ne viene che in questi casi più comodo riesce il maneggiare tale strumento ne' suoni della prima e seconda ottava. La quarta nota della terza ottava, e vale a dire, come *F fa ut*

nell' indicata Scala, quale si ha dalla natura dello strumento, è sempre crescente, e la sesta nota al contrario è naturalmente sempre calante; onde qui è dove l' arte deve supplire a governare per tal modo il grado del fiato ond' ottenerne la precisione di tali suoni, avendo riguardo a sminuirlo per far calare la quarta, ed aumentarlo nell' intonare la sesta, e così rendere giusti siffatti intervalli: ma in questo per altro non riescono che i più abili dopo un lungo esercizio. Finalmente si avverta che le ultime tre note della successione diatonica dell' ottava non si ottengono facilmente che in ascendere di grado: onde per considerare que'suoni della Scala che in tale strumento si ottengono propriamente con facilità, quelli sono che trovansi indicati nella *fig.* 2.. Questi poi si debbono esercitare in ascendere non meno che in discendere, per avvezzarsi così alla pronta intonazione, quando occorrono secondo l' ordine di tale Scala. Una cosa essenziale ond' ottenerne più facilmente l' intonazione de' diversi suoni, quella si è d' accostumarsi nell' espressione di questi a battere la lingua, e guardarsi a non trattenere il fiato.

Nelle due parti in cui si divide generalmente questo strumento per la musicale esecuzione, si considerano poi alcuni suoni proprj al secondo Corno, edaltri al primo. Quelli che al secondo comunemente appartengono, sono indicati nella *fig.* 3.; e quelli che al primo s' aspettano, si hanno pure nella *fig.* 4. A riserva però di que'casi particolari in cui, o per marcare un unisono o pel centro d' un tono troppo alto o

troppo basso, conviene far procedere il secondo ancora più alto delle note indicate, o il primo anche più basso. Quegli Esecutori però a' quali più facile riesce l'intonazione de' suoni bassi, non con eguale facilità intonano i più acuti; e così viceversa per quelli che sono naturalmente avvezzi all' intonazione de' più acuti. Questo dipende dalla naturale disposizione del petto e dall' imboccatura; ond' è che chi pratica il secondo Corno, deve usare d' un *bocchino* più grande di quello che usa chi suona il primo; e tutto questo ad oggetto che col presentare tale bocchino alle labbra, si possa facilmente dal secondo Corno ottenere i suoni più gravi, e dal primo i più acuti. Si noti inoltre che per l' imboccatura del primo si suol tenere il bocchino in giù e per quella da seconda in sù; così pure il primo procedendo verso l'acuto porti il bocchino secondo il bisogno in giù, ed il secondo procedendo verso il grave, giusta il bisogno, porti in sù il bocchino medesimo.

De' Salti sul Corno.

Per assicurarsi di que' salti che bene spesso s' incontrano ne' musicali pezzi a questo strumento appartenenti, conviene primieramente esercitarsi in que' di terza in ascendere ed in discendere, come trovansi marcati nella *fig.* 5. *Corno Lez. I.*. Questi richieggono un' esecuzione posata, giusta la misura del tempo ordinario, e le note *minime* con cui procedono, ossiano note ciascheduna del valore di mezza battuta.

Nella *fig. 6.* se ne danno altri con note *semiminime* ossiano note ciascheduna del valore d'un quarto, e per cui nella propria esecuzione si deve distinguere esattamente ciascun tempo della misura con ogni nota. I salti che si danno nella *fig.* 7., e che procedono per più variati intervalli, serviranno inoltre per accostumarsi al tempo dispari, ossia di tre e quattro. Questi si trovano segnati con note *minime* e *semiminime*; la nota *minima* cioè occupa in ogni misura i primi due tempi in battere, e la nota *semiminima* il terzo in levare. Finalmente pei salti che si danno nella *fig.* 8. con note *crome*, e nella misura del tempo binario, ossia di due e quattro, si richiede un' esecuzione più leggiera e più staccata delle antecedenti.

§ II.

LEZIONE SECONDA.

Una parte essenziale che debbesi pienamente intendere per vantaggio della più precisa esecuzione, quella si è della variata combinazione delle note, per giustamente renderle, quando s' incontrano nel corso d'un pezzo; ed acciò si possa esercitare tanto chi pratica il primo Corno quanto chi usa il secondo, questa nel seguente esercizio si darà per ambe le parti. Le note colla coda in alto quelle saranno appartenenti al primo, e quelle che spettano al secondo, si rileveranno distinte colla coda in basso.

Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni sul Corno.

Per rendere le note tenute e di lunga durata che sovente s' incontrano nella parte assegnata a questo strumento, massime nell' accompagnamento de' diversi musicali pezzi, non altro si richiede che d' intonarle giustamente a quel dato grado in cui si trovano segnate, e seguire l' unione con l' esattezza del tempo, distinguendo ogni misura. Ma quando poi in una sola misura s'incontrano molte note in varie guise combinate, e che per lo più sono da rendersi dai soli Corni, mentre le altre parti osservano una pausa; qui è dove cade qualche difficoltà, onde rilevar prontamente quel sentimento che viene formato dalla diversa combinazione delle note, per valutare esattamente la loro forza; e giusta ancora i toni in cui cadono, cioè più alti o più bassi; per le quali cose tutte si richiedono molte distinzioni nella pronta esecuzione.

Ond'ottenere pertanto tutto questo servirà primieramente l'esercizio indicato nella *fig.* 1. *Corno Lez. II.*, dove l' esecuzione deve essere alquanto posata con una precisa distribuzione delle note in ogni misura, distinguendo in ciascuna il proprio valore delle diverse note, avendo riguardo alle sincopature, a' contrattempi ed a tutto ciò, in somma, che in siffatto esercizio s' incontra. La pratica della *fig.* 2. giova per rilevare la forza dell' alternazione nel movimento delle due parti, per cui inoltre si acquista una maggior

franchezza nella musicale espressione con questo strumento.

Il suddetto esercizio indicato colla Chiave del Violino, giusta la quale appartiene al tono naturale di *C sol fa ut*, deve praticarsi collo strumento costrutto ancora ne' diversi toni, per accostumarsi così alle diverse intonazioni. Ne' toni poi i più alti, come, per esempio, quelli di *G sol re ut*, *A la mi re*, riescono di più difficile intonazione i suoni acuti, come disopra abbiamo osservato; per lo che infatti i buoni Compositori non fanno in questi oltrepassare al primo Corno il secondo grado della terza ottava, ma piuttosto lo fanno discendere nel basso. In questi poi il secondo Corno intona con più facilità le note della prima ottava; e la pratica indicata nella *fig.* 3. nel tono di *G sol re ut*, che può ancora eseguirsi in *A la fa* ed *A la mi re*, lo dimostrerà più chiaramente.

Il tono di *A la mi re* si pratica ancora col maggior impiego de' suoni della terza ottava; ma in questo caso si usa costruire il Corno per mezzo delle diverse aggiunte, ond' ottenerne naturalmente l' ottava bassa.

Tutti i toni che si praticano nel Corno, sono sempre maggiori, come li dà la natura di questo strumento, la di cui Scala diffatto appartiene solamente al tono maggiore; di modo che non puossi ottenere la Scala cromatica senza l' artificio della mano, del quale si parlerà nella terza Lezione. Quando poi in un pezzo musicale in tono minore vengono

ancora assegnate le parti ai Corni, in questo caso s' aspetta al Compositore l' idicarne que' suoni che convengono al dato tono di cui si tratta, e che relativi al medesimo si possono avere da questo strumento; giacchè all' Esecutore non altro s' aspetta che rendere quanto viene nella parte contrassegnato.

§. III.

Lezione Terza.

L'esercizio indicato nelle precedenti Lezioni serve benissimo per praticare questo strumento ne' pezzi comuni di Sinfonia: nella qual pratica però onde perfezionarsi veramente, fa d' uopo altresì di prolungare un siffatto esercizio con varie ariette a due Corni, le quali siano mai sempre adattate alla propria intelligenza. Ma per quanto riguarda il modo più conveniente di ben maneggiarlo a solo, havvi una maggiore difficoltà; ed in ciò non riescono che i più valenti, previo un lungo esercizio, oltre tutte quelle naturali disposizioni che necessariamente si richiedono a tale effetto, e la piena intelligenza della norma seguente.

Norma per eseguire diversi passi sul Corno.

L' estensione delle tre ottave, indicate nella Scala di questo strumento, non è già così limitata ad un perito Esecutore; mentre dal Corno si possono otte-

nere alcuni altri suoni anche più profondi ed altri più acuti di quelli della suddetta estensione, oltre tutti i toni che mancano nelle ottave gravi, ed ancora i semitoni a dividerne tutta la Scala cromaticamente. Tutti i toni però e semitoni che non si hanno dalla natura dello strumento, si ottengono per mezzo della mano diritta che si fa entrare nel Corno dalla parte della grande apertura, con le dita l'un l'altro unite in punta a formare la mano concava, per governare così la colonna dell'aria; nel qual caso bisogna tenere il Corno dalla mano sinistra, ed in modo che la grande apertura del medesimo corrisponda alla comoda entrata della mano. Con questo mezzo, nella terza ottava principalmente, si ottengono con più facilità i semitoni; mentre qualunque suono naturale di questo strumento puossi diffatto senza veruna malagevolezza accrescere d' un semitono col solo indicato mezzo della mano.

Si debbono però distinguere altri due suoni che si hanno naturalmente dal Corno, oltre quelli della Scala indicata nella Lezione prima, e che frequentemente si praticano ne' musicali pezzi particolari a questo strumento. Il primo di questi si trova a formare il semitono della nota del tono che si marca in una riga sotto; e questo per conseguenza segnasi due spazj sotto, come nella *fig.* 1. *Corno Lez. III.*. Il secondo rende la settima minore, e si trova in distanza d' un tono al di sotto della prima nota della terza ottava della Scala ordinaria, per cui si segna come nella *fig.* 2.; e quest' ultimo principalmente è tanto

naturale a siffatto strumento, quanto ciascun altro dell' indicata Scala ordinaria.

Per ottenerne però questa particolare esecuzione, si richiede un orecchio fino e giusto, ed essere in grado di distinguere prontamente tutte le diverse intonazioni, e di governare per tal modo la mano, non solo per levarla sollecitamente dallo strumento, quando occorre il suono naturale dopo un alterato, ma per piegarla ancora in diverse altre maniere secondo l' opportunità dell' intonazione de' diversi suoni.

Per ben riuscire in questa parte, conviene primieramente esercitarsi con alcuni passi formati con note in diversa maniera alterate, e che principalmente procedano per semitoni: al quale effetto servirà la pratica indicata nella *fig.* 3. *Corno Lez. III.*, in cui si dee poi osservare un' esecuzione posata per addestrarsi così gradatamente alle intonazioni dei diversi suoni alterati. Si eserciti in appresso con altri passi di più variata espressione, e formati piuttosto con note di breve durata, come lo sono quelli della *fig.* 4.. Nella penultima misura di questi havvi ancora indicato il *trillo*, per facilitare il quale giova movere con prestezza il mento, mantenere il fiato eguale, e soprattutto tener leggiero il *bocchino*. Esercitandosi continuamente con questi passi e con altri di diverso lavoro, ma proprj di questo strumento e regolati mai sempre in quella estensione di suoni che l'Esecutore può intonare giusta la propria capacità, col progresso del tempo si apprende quasi naturalmente il modo di rendere altri suoni più gravi ed anche

più acuti dell'indicata Scala di tre ottave: e per siffatta maniera, in somma, si ottiene il vero possesso di questo strumento. Si consulti poi l'Osservazione sopra l'esecuzione della Musica instrumentale, indicata nella Lezione terza del Violino; mentre questa riguarda i principali precetti de' quali ogni perito Esecutore deve pienamente essere inteso.

CAPO XIII.

Lezioni di Oboè.

La Musica la più accentata risulta in gran parte dalla forza de' suoni dell' Oboè; mercechè questo strumento eseguisce comunemente le note principali dell' armonia, quelle cioè che entrano nella parte del Violino come note de' rispettivi accordi; e con le diverse tenute poi lega ancora l'armonia medesima nel modo il più singolare.

Per l'esecuzione de' musicali pezzi si divide comunemente questo strumento in due parti, e vale a dire, in primo ed in secondo Oboè; ed ambe s' impiegano, non solo a marcare i diversi accompagnamenti e legature, ma ancora per diverse principali espressioni. In alcuni casi s' impiega eziandio l' Oboè a *Solo*; e l'ottenerne quella pratica che a questo strumento appartiene, dipende precisamente dalla perfetta intelligenza delle seguenti Lezioni.

§. I.

Lezione Prima.

Vuolsi primieramente, per la musicale esecuzione su questo strumento, il vero possesso di tutti i Caratteri che alla Musica appartengono; ed in secondo luogo l' opportuna distribuzione delle dita sopra tale strumento, onde chiudere ed aprire i diversi buchi ad effetto di determinare i convenienti suoni. Per ciò che spetta a' musicali Caratteri, se n' è già data la più chiara distinzione nel Capo primo della seconda Parte di quest' Opera; e rapporto alla distribuzione delle dita, si darà in appresso l' opportuna spiegazione.

La Chiave che appartiene all' Oboè, è quella del Violino, e la sua naturale estensione si rileva dalla Scala seguente.

Della Scala dell' Oboè.

La Scala che su questo strumento comunemente si pratica, abbraccia due ottave complete, ed un tono, incominciando nel grave dal *C sol fa ut* che corrisponde a quello del Cembalo segnato nella posizione della Chiave del Soprano, e che nella propria Chiave del Violino si riconosce marcato nella riga sotto, sino al *D la sol re* della terza ottava. Nel grave non si può discendere di più dell' indicato *C sol fa ut*, per esser questo il suono determinato da

tutta la lunghezza dello strumento, e per cui si tengono turati tutti i buchi: ma nell'acuto però si possono ottenere diversi altri suoni ancora. Questo dipende dall'abilità dell'Esecutore; ed alcuni vi sono che portano tale estensione sino alle tre ottave circa. L'estensione comune si rileva per tanto dalla Scala marcata nella *fig.* 1. *Oboè Lezione I.* In questa si dee distinguere ciascun nome che ad ogni nota conviene, giusta le lettere sotto segnate, come pure le diverse ottave che occupano. Tutto questo perfettamente assicurato, con facilità si ottiene l'espressione della Scala medesima su tale strumento: al quale effetto si dà ancora la seguente spiegazione della distribuzione delle dita, che riguarda l'ottenerne propriamente i suoni corrispondenti.

Della distribuzione delle dita sopra l'Oboè.

Onde conveniente e perfetta riesca la distribuzione delle dita sopra l'Oboè, si deve questo sostenere con ambe le mani, ed in tal modo che la mano sinistra si trovi in alto, cioè verso l'ancia, e la mano destra in basso, ossia verso il piede. Il pollice della mano sinistra si deve trovare alla parte opposta de'buchi, a sostenere lo strument, unitamente all'indice, medio ed annulare della medesima mano, che debbono impiegarsi per turare i primi tre buchi, sempre tenendo elevato con grazia il picciolo dito per una più agile esecuzione. Rapporto all'impiego della mano diritta, serve l'indice per turare il quarto buco.

il medio pel quinto, e l'annulare pel sesto: il piccolo s' impiega per toccare le chiavi, quando così occorre d'effettuare; e rimpetto a questi medesimi diti si dee pure ritrovare il pollice per l'eguale ragione, per cui così si è collocato quello della mano sinistra. Le due Chiavi che servono per turare gli ultimi due buchi, richiedono però una necessaria distinzione. Quella che serve pel settimo buco, rimane sempre naturalmente chiusa: di modo che per aprirla, fa d' uopo d' appoggiare il piccolo dito della mano diritta nella parte conveniente della medesima Chiave; rimanendo perciò esso leggermente sempre in tal positura a simile effetto. Quella poi che serve per l'ottavo buco, la quale è ancora più grande dell' altra, e che resta per natura aperta, opportunamente si chiude coll' appoggio pure dell' indicato picciolo dito.

Per siffatta maniera collocate le dita sopra i buchi, si deve presentare l' ancia alla bocca ad effetto di poter dare il fiato conveniente allo strumento. Tale ancia si dee ritrovare precisamente nel mezzo della bocca entro le labbra, ed in tal modo accomodata che facilmente si possa stringerla più o meno secondo il bisogno. Dalle labbra alla legatura dell' ancia vi deve essere la distanza almeno d' una linea; e sopra tutto si badi bene di non toccare co'denti l'ancia medesima. Abbiasi la testa diritta, le mani piuttosto alte; ma guardisi però dal levare troppo le gomita, le quali devono avere una posizione piuttosto naturale presso del corpo: tengasi, in somma, per tal modo lo strumento che la parte inferiore del me-

desimo venga ad essere allontanata dal corpo un piede circa. Dal modo poi con cui si governa il fiato, e si maneggiano i diversi buchi, per determinare la distanza de' medesimi all' alto, risultano tutti i suoni che appartengono all' estensione di questo strumento.

Il grado del fiato dev' esser sempre proporzionato ai diversi suoni, e quanto più si ascende, altrettanto aumentar si dee gradatamente la forza di questo, per cui si usa di stringere nel medesimo tempo le labbra a proporzione.

L'intavolatura segnata al di sotto delle note musicali che compongono la Scala di questo strumento, come nella già accennata *fig.* 1., dimostrerà più chiaramente quali buchi debbansi tener chiusi e quali aperti, per ottenere ciascun suono della Scala medesima. Questa intavolatura contiene infatti otto ordini di zeri neri e bianchi: ciascuno di questi ordini corrisponde a quel dato buco dello strumento che ha il medesimo numero. Ogni colonna di otto zeri rappresenta gli otto bucchi dell' Oboè: i bianchi indicano i buchi che si devono tenere aperti; e i neri quelli che debbonsi tener chiusi, ond' ottenere il suono indicato superiormente nella Scala colla nota musicale. Da tutto ciò chiaramente si rileva che, per avere il primo suono di tale Scala, e vale a dire *C sol fa ut* naturale, si debbono tener chiusi tutti i buchi; pel *D la sol re* che segue, il solo ottovo aperto; e così si dica degli altri: avvertendo però che pel primo buco s'intende quello che si trova più vicino all' im-

boccatura. Questo serva di regola per numerare qualsivoglia degli otto buchi dello strumento.

D' una tale distribuzione delle dita è necessario assicurarsi perfettamente, se riconoscer si vuole prontamente il suono conveniente a qualunque nota che nell' ordine naturale incontrare si possa. Su tali precetti fondato il principiante, s' eserciti nell' indicata Scala, quindi si passi ai salti seguenti.

De' Salti sull' Oboè.

L' esercizio di far procedere i suoni con diversi salti è del tutto necessario per rilevar prontamente le varie intonazioni de' medesimi; e per questo se ne sono indicati nella *fig.* 2. *Oboè Lez. I.* i più naturali, cioè quelli che procedono di quarta. Questi tutti richieggono un' esecuzione posata a tenore delle note *minime* con cui sono segnati, ossiano note ciascheduna del valore di mezza battuta, rapporto alla misura del tempo ordinario a cui spettano. I salti di quinta che si hanno nella *fig.* 4., ed i salti di sesta come nella *fig.* 5., esigono una precisa distinzione di tutti i tempi in cui si divide la misura del tempo ordinario; giacchè si trovano segnati con note *semiminime*, ossiano note ciascheduna del valore d'un quarto, e per cui appunto ogni tempo della misura viene occupato da una sola nota in tutta la sua durata. Nella *fig.* 6. si trovano i salti di settima disposti nella misura del tempo dispari, ossia di tre e quattro, con nota *minima* in battere e *semiminima*

in

in levare; e finalmente nella *fig.* 7. si hanno i salti d' ottava segnati con note *crome* nella misura del tempo binario, ossia di due e quattro, e che per conseguenza addimandano una più leggiera esecuzione.

§. II.

LEZIONE SECONDA.

Oltre al rendere i diversi suoni nell' ordine naturale, come si è praticato nell' antecedente Lezione, si richiede l' intelligenza eziandio delle alterazioni che frequentemente cadono sopra i suoni medesimi, e per conseguenza la conveniente espressione in tali casi.

Ciascuno de' cinque toni interi dell' ottava può essere diviso in due semitoni; e perciò in ogni ottava si riconoscono cinque suoni cromatici, ciascuno de' quali serve per diesis alla nota inferiore, e per bemolle alla superiore. Tali suoni cromatici si chiamano *C sol fa ut diesis*, *D la sol re diesis*, *F fa ut diesis*, *G sol re ut diesis* ed *A la mi re diesis*, quando però si tratta delle corrispondenti note alterate per diesis: ma quando questi medesimi suoni servono per bemolli, si nominano *D la fa*, *E la fa*, *G la fa*, *A la fa* e *B fa.* In teorica si considerano ben diversamente questi suoni pei riguardi che si hanno ai convenienti rapporti; ma nella pratica si considera il *C sol fa ut diesis* per lo stesso suono come *D la sol re bemolle*, ossia *D la fa*; il *D la*

sol re diesis, come *E la fa* ec. Nella *fig.* 1. *Oboè Lez. II.* sonosi indicati tali suoni cromatici, e questi nelle diverse ottave ancora, giusta però l'estensione ordinaria. Le due note che indicano il medesimo suono, si rilevano coperte dalla legatura; e la sotto segnata intavolatura indica poi quali buchi si debbano tener chiusi, e quali aperti, ond'ottenere ciascuno de' surriferiti cromatici suoni. Avvertasi inoltre che, in forza del semitono che cade nell'ordine naturale tra *E la mi* e *F fa ut*, il suono di *E la mi diesis* corrisponde a quello di *F fa ut naturale*, e viceversa il suono di *F fa ut bemolle* corrisponde a quello di *E la mi naturale.* Questa medesima distinzione fa d'uopo ancora tra *B mi* e *C sol fa ut*, che è il secondo semitono maggiore della successione naturale dell'ottava, onde renderli a dovere, quando s'incontrano siffattamente alterati.

Per la musicale esecuzione non basta il riconoscere tutti questi suoni, e saperli pur anco intonar giustamente; ma si richiede altresì l'opportuna espressione nella loro variata combinazione, dalla quale ne risulta quel sentimento che dà il carattere ai diversi pezzi, e che meglio si rileverà col seguente esercizio.

Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni sull' Oboè.

Per questo esercizio di combinazione serve primieramente la pratica indicata nel tono naturale di *C sol fa ut* maggiore, come nella *fig.* 2. *Oboè Lez. II.*,

nella di cui espressione debbesi valutare la diversa figura delle note, ed aver riguardo a tutti i segni da' quali sono esse più volte seguite: e siccome le moltiplici combinazioni s' incontrano in diversi toni, così questo medesimo tratto converrà di esercitarlo trasportato in tutti gli altri toni maggiori, sì per diesis che per bemolle. Per ciò che spetta la pratica de' toni minori, questa si dà nel tono di *A la mi re* naturale nella *fig.* 3.; e questa pure si dovrà esercitare trasportata in ogn' altro tono minore. Fa d' uopo però avvertire quelle distinzioni che sopra i diversi toni si sono fatte nella Lezione seconda del Cembalo.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Quanto si è dimostrato nelle suddette Lezioni, serve principalmente per la pratica di questa parte nell' accompagnamento ordinario della sinfonia, come generalmente si usa: ma per la maggior perfezione, e per rilevarne in qualche maniera ancora quella particolare espressione che a questo strumento conviene, massime nel rendere le proprie obbligazioni, che s' incontrano soventi ne' diversi musicali pezzi, se ne dà la seguente norma.

Norma per eseguire diversi passi sull' Oboè.

I passi che comunemente s' affacciano nelle ob-

bligazioni a questo strumento appartenenti, sono per lo più alcuni corti tratti di melodia, che d' ordinario vanno uniti coll' Oboè secondo il quale al di sotto fa intendere altre armoniose note: come, a cagion d' esempio, quelli della *fig.* 1. *Oboè Lez. III.* Questi serviranno in parte di pratica per addestrarsi in siffatte obbligazioni tanto sull' Oboè primo quanto sul secondo; essendo a bella posta marcate le note del primo colla coda in alto, e quelle del secondo in basso. Qualche volta però s' incontrano alcuni passi i quali ad un solo Oboè principale appartengono con una particolare espressione. Per avanzarsi poi gradatamente in siffatte obbligazioni, si accostumi con dei passi cantabili e distinti con più variati accenti, come, a cagion d' esempio, nella pratica indicata nella *fig.* 2. Tutto questo però non basta per riuscire perfettamente nell' esecuzione di tutti que' passi che incontrare si possono nelle particolari obbligazioni di questo strumento; ma si ricerca inoltre un più lungo e costante esercizio con dei Duetti principalmente di facile intelligenza; ed a proporzione della franchezza che si acquista, eseguire eziandio altri più variati concerti. A tale oggetto consultisi l' Osservazione sopra l' esecuzione della Musica instrumentale, segnata nella Lezione terza del Violino, per la quale certamente più sicura si rileverà l' espressione di qualsivoglia pezzo musicale.

CAPO XIV.

LEZIONI DI TRAVERSIERE.

Il Flauto Traversiere (così nominato mercechè per trarre da questo i diversi suoni, è forza collocarlo a traverso del viso, ed in tal modo che la lunghezza di esso sia parallela alla lunghezza della bocca colla quale s' inspira il fiato in tale strumento, avendo però riguardo all' opportuna imboccatura) è quel musicale strumento al quale convengono le espressioni le più dolci e le più graziose. Questo comunemente s' adopra in luogo dell' Oboè nelle occasioni di quelle particolari espressioni che lo richieggono: esso pure dividesi egualmente in primo e secondo; e s' impiega qualche volta a solo, ossia come parte principale. Per ottenerne frattanto tutta quella pratica che si richiede onde valersi di questo strumento opportunamente ne' diversi musicali pezzi, serviranno di guida le seguenti Lezioni.

§. I.

LEZIONE PRIMA.

La più perfetta intelligenza di tutti i musicali Caratteri espressi nel Capo I. della seconda Parte di quest' Opera, è indispensabile a possedere il musico linguaggio. La maggiore difficoltà per l' opportuna

pratica di questo strumento, quella però si è dell' imboccatura: della quale si parlerà nell' osservazione intorno alla distribuzione delle dita sopra tale strumento; per ora prenderemo soltanto a considerare la propria Scala che si segna ancora sotto la Chiave del Violino.

Della Scala del Traversiere.

Tutta l' estensione del Traversiere abbraccia tre ottave complete, incominciando il primo suono naturale al *D la sol re*, che si trova all' unisono di quello che nel Cembalo segue subito dopo la Chiave di *C sol fa ut.* Non tutti poi i suoni della terza ottava si ottengono facilmente, e massime i tre ultimi sono ancora più difficili ad aversi ben netti e giusti. Per la qual cosa i buoni Compositori rade volte oltrepassano *F fa ut* della terza ottava; alla quale estensione appunto si dà la Scala nella *fig.* 1. *Traversiere Lez. I.* Le lettere al disotto marcate indicano i rispettivi nomi de' diversi suoni in ciascun grado collocati; e questi debbono essere perfettamente intesi, avendo riguardo alle diverse ottave per la conveniente distinzione de' medesimi. La quantità del vento poi che s' inspira nel Traversiere, il grado della sua prestezza, ed il modo con cui viene tagliato dalla imboccatura, tutto questo concorre alla formazione del suono in tale strumento. Non hassi però la diversificazione di questo medesimo suono, nè si possono rilevare tutti que' gradi che conve-

nienti sono all' estensione del Traversiere, se non si osservi perfettamente la seguente distribuzione delle dita.

Della Distribuzione delle dita sul Traversiere.

Per ben maneggiare il Traversiere che si tiene colle due mani, la sinistra in alto, cioè verso l' imboccatura, e la diritta verso il basso (suonisi questo in piedi o seduto), si tenga la testa piuttosto alta che bassa e di qualche poco piegata verso la spalla sinistra; si tengano pure le mani alte, e specialmente le due picciole dita con grazia elevate; e si badi di non alzare nè le gomita nè le spalle: in somma, in tutta la positura del corpo non si de e riconoscere alcuna tortuosità; guardandosi inoltre dal fare que' movimenti di corpo o di testa, che molti impropriamente praticano per distinguere le misure. Quest' attitudine per siffatta maniera osservata riesce di non volgare aggradimento, e non favorisce meno gli occhi degli astanti, di quello che faccia il suono dello strumento ad occupare piacevolmente l' orecchio de' medesimi. Si deve tenere adunque il Traversiere presso a poco orizzontalmente. La mano sinistra sia piuttosto piegata in fuori, ed il braccio della medesima mano deve naturalmente cadere presso del corpo. Sia la diritta piegata qualche poco in dentro: i due pollici si trovino dalla parte opposta de' buchi a sostenere lo strumento, e precisamente fra i primi due de' rispettivi pezzi. Le altre dita nel modo seguente.

L'indice della mano sinistra dev'essere impiegato a turare il primo buco, il medio e l'annulare della medesima mano a turare il secondo ed il terzo; pel quarto, quinto e sesto buco servono l'indice, il medio, e l'annulare della mano diritta: il piccolo della medesima sia disposto a cadere sopra l'estremità della chiave che chiude il settimo buco, o su quella leggermente appoggiato, pel qual mezzo coll'abbassarsi la chiave si apre nel medesimo tempo tale settimo buco. Tutti questi buchi si variano mai sempre: la loro distanza all'alto è quella appunto che determina i diversi suoni di tale strumento; ond'è che in diverse maniere si chiudono e si aprono ora gli uni ed ora gli altri de' suddetti buchi, come si vedrà in appresso.

Riguardo poi all'imboccatura che forma una parte principale della pratica di questo strumento, s'accostino le labbra l'una contro l'altra, ed in tal modo che non resti se non una piccola apertura nel mezzo, lunga di tre linee e larga di mezza circa. Non si debbono già le labbra portare in fuori, ma piuttosto ritirarle verso gli angoli della bocca, ed avvertire che siano ben unite ed eguali. Con tale disposizione si presenti il Traversiere rimpetto a questa piccola apertura, e per tal modo s'accomodino le labbra sul buco dell'imboccatura, che l'aria che si fa uscire dalla bocca soffiando, possa entrare nel Traversiere per questa medesima apertura ad animarlo convenientemente: per la qual cosa fa di mestieri girare tale strumento in dentro o in fuori,

sino a tanto che siasi pervenuto ad ottenerne il suono ben giusto e chiaro.

Assicurata così l' imboccatura, e soffiando con mollezza di labbro nello strumento, si ottiene il primo suono della Scala indicata, cioè il *D la sol re* naturale della prima ottava, con tutti i buchi chiusi. Per avere poi gli altri suoni di siffatta Scala, fa d'uopo aprire o chiudere i buchi giusta l' intavolatura marcata al disotto delle note musicali che segnano i gradi della Scala medesima. I zeri bianchi indicano quali buchi del Traversiere devono essere aperti, e i neri quali chiusi, onde trarre da questo strumento il suono della nota che si trova al di sopra della data colonna de' zeri nella riga musicale; ciascuna delle quali colonne rappresenta i sette buchi di questo medesimo strumento. Il zero superiore corrisponde al primo buco, a quello cioè che si trova più vicino all' imboccatura; e gli altri in discendere corrispondono successivamente agli altri buchi giusta i numeri marcati lateralmente. Ond' è che per ottenere, a cagion d'esempio, il suono della seconda nota della Scala, cioè l'*E la mi*, fa d' uopo chiudere tutti i buchi, eccettuato il sesto; pel suono della terza nota, il quinto aperto, e gli altri chiusi; per quello della quarta nota, il quarto, quinto e sesto aperti, e gli altri chiusi; e così dicasi rapporto a qualunque altro suono.

Dalla segnata intavolatura si rileva però che l' *E la mi*, *F fa ut*, *G sol re ut*, *A la mi re* e *B mi* della seconda ottava hanno i medesimi bu-

chi aperti, come quelli della prima ottava. Ma qui si noti che l' ottenere l' ottava alta di un dato suono, da altro non dipende che dalla doppia prestezza che si dà al volume del vento, col quale si anima lo strumento, affinchè, dove la colonna dell' aria per avere il primo suono faceva una vibrazione, per ottenerne l' ottava, ne faccia due; e perciò si usa avanzare qualche poco le labbra per restringere la loro apertura. Regola generale si è che quanto più si ascende, si deve a proporzione aumentare la prestezza del vento, come infatti coll' approssimare le labbra all' imboccatura per trarne i suoni più acuti, si rileva ch' ella viene ad essere più coperta che nel praticare i suoni più gravi, pe' quali all' opposto ritirar bisogna le labbra, onde fare maggiore l' apertura. E' fuor di dubbio che, data la medesima quantità di vento, forzata a passare nel tempo stesso per due buchi ineguali, maggiore prestezza acquista passando pel più piccolo, e questa a proporzione della sua picciolezza. Supposto che i due buchi siano rotondi, e i loro diametri siano tra loro come 21. a 22., il più piccolo diverrà la metà del più grande, e per ciò vi passerà il vento con una doppia prestezza: dunque se l' apertura delle labbra sarà rotonda, non converrà restringerla che nella proporzione di 22. a 21., onde avere l' ottava d' un dato suono colla medesima quantità di fiato; e se si restringe di più, ne abbisognerà meno: alle quali cose tutte si deve avere l'opportuno riguardo nella pratica, per ottenere precisamente tutti i diversi suoni.

In tal guisa assicurati i suoni tutti dell' indicata Scala, si pratichi la medesima tanto in ascendere che in discendere di grado. Per ciò poi che spetta l' intonazione de' diversi suoni di salto, se ne dimostra la pratica nel modo seguente.

De' Salti sul Traversiere.

Nella *fig.* 1. *Traversiere Lez. I.* si danno i salti di terza, e nella *fig.* 3. que' di quarta, tutti segnati con note *minime*. Seguono nella *fig.* 4. i salti di quinta, e nella *fig.* 5. que'di sesta, con note *semiminime*. I salti di settima si danno nella *fig.* 6., con nota *minima* in battere e *semiminima* in levare; e per ultimo nella *fig.* 7. si hanno i salti d'ottava, con note *crome*. Veggasi però quanto si è detto nella Leziona prima dell' Oboè intorno a questi salti, onde distinguere a dovere le varie misure non solo a cui appartengono, ma la forza eziandio del diverso valore delle note, e per siffatta maniera, in somma, tutta rilevare la conveniente esecuzione de' medesimi.

§. II.

LEZIONE SECONDA.

Dalla precedente Lezione si è appreso il modo di rendere i diversi suoni nell'ordine naturale; ora conviene intendere il modo ancora come si debbono rendere i medesimi, quando s' incontrano alterati dai diversi

segni accidentali, che ne' musici pezzi comunemente si praticano. Si consulti però quanto si disse su tal proposito nella Lezione seconda dell' Oboè. Questi suoni accompagnati da' diversi accidenti sonosi indicati nella *fig.* I. *Traversiere Lez. II.*; ed i zeri neri e bianchi, marcati nell' intavolatura sotto segnata, fanno pienamente conoscere quali buchi si debbano chiudere o aprire, per ottenere que' suoni di cui qui si tratta.

Il primo *C sol fa ut diesis* che serve per semitono alla prima nota naturale della Scala, e che si considera ancora come *D la fa*, non ha egli una precisa naturale posizione, ma puossi artificiosamente formare con tutti i buchi chiusi come il *D la sol re* naturale: e per avere un tal suono cromatico, convien girare l' imboccatura qualche poco più indentro di quello che si faccia intonando il suddetto *D la sol re* naturale. Quando poi s' incontrano i due semitoni maggiori dell' ottava naturale, cioè *E la mi*, e *B mi* alterati col diesis, serve la posizione del *F fa ut* naturale pel primo, e di *C sol fa ut* parimente naturale pel secondo: e viceversa quando occorrono *F fa ut* o *C sol fa ut* bemollizzati, s' impiegano le posizioni di *E la mi* e *B mi* presi nell' ordine naturale, come già si disse nell' indicata Lezione seconda dell' Oboè. Tutto questo serve per ottenere l' intonazione de' diversi suoni, tanto nella successione diatonica quanto nella cromatica; e con siffatto vantaggio più facilmente si riesce nell' esercizio di combinazione in qualsivoglia tono sul Traversiere: di che mi faccio ora a ragionare.

Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni sul Traversiere.

L' esercizio di combinazione ne' diversi toni si è quello che più conviene per accostumarsi alle diverse musicali espressioni; giacchè con questo si rendono le diverse note in varie maniere combinate, e si valuta eziandio la forza di que' musicali segni onde bene spesso si trovano accompagnate. Affine di rilevare pertanto con qualche ordine questa parte così importante, servirà primieramente l' esercizio indicato nella *fig.* 2. *Traversiere Lez. II.*, il quale comprende il tono naturale di *C sol fa ut* maggiore: questo però si eserciti trasportato in tutti gli altri toni maggiori, a tenore di quanto si è indicato nella Lezione seconda del Violino. Il tratto poi che si trova nella *fig.* 3., riguarda il tono di *A la mi re* minore naturale: e questo pure convenientemente si eserciti trasportato ne' diversi toni minori. Avvertasi finalmente quanto si è detto nella Lezione seconda del Cembalo, rapporto alla più chiara distinzione de' suddetti toni, naturali non meno che trasportati.

§. III.

LEZIONE TERZA.

Coll' esercizio accennato nell' antecedente Lezione si accostuma gradatamente alla pronta esecuzione delle note in diversa maniera combinate, massime nelle

parti ordinarie d'accompagnamento della Sinfonia, ed in qualunque tono esse si trovino. Ma siccome questo particolare strumento per lo più s' impiega nelle obbligazioni le quali addimandano altre assai più variate espressioni, converrà così d' intendere la norma seguente.

Norma per eseguire diversi passi sul Traversiere.

Le obbligazioni più generali che nella Sinfonia vengono assegnate a questo strumento, consistono in alcuni tratti di melodia, i quali per lo più vanno uniti con grata armonia al secondo Traversiere; e presso a poco come quelli già indicati nella Lezione terza dell' Oboè, i quali si possono egualmente eseguire sul Traversiere.

Per quanto poi riguarda l' esecuzione a solo, ossia d' una parte principale, fa d' uopo primieramente di esercitarsi con dei passi formati di note distinte con ogni sorta d' accento, e principalmente di note di breve durata, procedenti ora di grado ed ora di salto, e coperte dalla legatura da due in due o da tre in tre o da quattro in quattro ed anche di più, come, a cagion d'esempio, sono que' passi che per siffatta maniera trovansi segnati nella *fig.* 1. *Traversiere Lezione III.*: per la di cui esecuzione debbesi impiegare il fiato alla prima nota che cade sotto la legatura, e mantenerlo nello scorrere le altre, come propriamente richiede questo accento. Sarà bene eser-

citarsi ancora con dei passi formati di note staccate, e che per conseguenza addimandano un colpo di lingua per ciascheduna, come quelli della *fig.* 2., e nella esecuzione eziandio di alcuni passi formati con tutti due i suddetti accenti, cioè con note in parte legate, ed in parte staccate, come, per esempio, quelli della. *fig.* 3. Così si accostuma alle diverse musicali espressioni, e si acquista il buon uso di questo particolare strumento. Ma per possederlo veramente, conviene inoltre fare assiduo esercizio con dei Duetti ed altri più variati Concerti, a norma sempre di quanto si disse sul fine della Lezione terza dell'Oboè; e sopra tutto avvertire quanto si è accennato nella Lezione terza del Violino circa l'Osservazione sopra l'esecuzione della Musica instrumentale.

CAPO XV.

Osservazione sopra diversi Strumenti che s'impiegano ne' grandiosi pezzi di Musica.

Oltre tutti que' diversi strumenti de' quali si è indicata la pratica ne' rispettivi Capi di questa seconda Parte, altri pure ve n' hanno che si usano talvolta nelle nostre Orchestre, e che servono mirabilmente a variare e rinforzare la musicale espressione. Questi sono il *Clarinetto*, *Corno Inglese*, *Fagotto*, *Serpentone*, *Tromba diritta* e *Timpani*; e siccome

del carattere de' medesimi debb' essere pur anco inteso un Compositore, così pria di far passaggio alla terza Parte di quest' Opera che quella sarà della Composizione, aggiugnerò qui alcune vantaggiose osservazioni riguardo al conveniente impiego di siffatti particolari strumenti.

§. I.

Del Clarinetto.

Ha luogo il Clarinetto ne' grandiosi pezzi di Musica a legar l'armonia, quando s' impiega nelle parti di ripieno (nel qual caso a lui non convengono che sole tenute o ben poche note); e serve poi con gran vantaggio a variare la melodia, allora quando s' adopra come parte principale. Dividesi comunemente questo strumento in primo e secondo: ma per l' opportuno impiego vi sono molte cose da rimarcarsi. E primieramente riguardar si debbono que' toni che propriamente a questo strumento convengono, i quali sono limitati, attesa la grande difficoltà della distribuzione delle dita sopra i dodici buchi del medesimo; quattro de' quali vengono governati da altrettante chiavi che sono di non tenue imbarazzo all' esecuzione, massimamente trattandosi de' pezzi obbligati.

Il tono più naturale al Clarinetto comune è quello di *B fa*; e con siffatto Clarinetto si eseguiscono ancora facilmente i diversi pezzi di Musica in

E la

E la fa ed *A la fa*. Questi toni però debbono essere notati sotto la Chiave del Tenore. Ogni valente Esecutore adopra eziandio un altro Clarinetto che si dice in *C sol fa ut*, il quale serve per praticare facilmente non solo il tono naturale di *C sol fa ut*, ma quelli ancora di *F fa ut* e *G sol re ut* maggiori, ne' quali toni segnasi la parte per questo strumento sotto la Chiave del Violino, egualmente come si pratica per l'Oboè. Tutta l'estensione del Clarinetto è di tre ottave e due toni. Notasi il suono più grave quattro spazj sotto le righe, che in Chiave di Violino si nomina *E la mi*; e si segna il più acuto alla nona riga, che con la stessa Chiave del Violino si considera per *G sol re ut* acutissimo. Ne' suoni i più gravi e ne' più acuti non si hanno tutti i semitoni: il centro poi, ossia l'estensione naturale e comoda per l'esecuzione, non è che di sole due ottave complete, nel grave incominciando al *C sol fa ut* che si segna una riga sotto in Chiave di Violino, sino al *C sol fa ut* della terza ottava, che si segna nella settima riga; ed in questa estensione si hanno ancora tutti i semitoni.

Il corpo di mezzo del Clarinetto si cambia secondo i diversi toni: ond'è che, alloraquando si tratta dell'impiego di questo strumento in un pezzo musicale a più parti, è necessario che venga indicato il tono alla testa di quel medesimo pezzo, come, per esempio, *Clarinetto in B fa*, *Clarinetto in E la fa* ec.; e ciò ad effetto che l'Esecutore sappia qual corpo di mezzo deve rimettere.

Deve altresì avvertire il Compositore che questo faticoso strumento richiede di tratto in tratto qualche riposo, onde riprender lena, e così proseguire a dovere l' esecuzione. S' impiega finalmente il Clarinetto in tutti i toni, quando si tratta d'una parte d'accompagnamento, nella quale però non entrano che tenute o poche note, come dissi di sopra; di modo che le parti obbligate soltanto esigono tutti i maggiori riguardi.

§. II.

Del Corno Inglese.

La parte che si assegna al Corno Inglese, si scrive d'ordinario in Chiave di Violino, come l' Oboè, nella di cui naturale estensione egualmente questo strumento si considera. Per impiegare però convenientemente il Corno Inglese ne' diversi musicali pezzi unitamente ad altre parti, bisogna necessariamente osservare il giusto trasporto del tono, giacchè tutti i suoni di questo sono d' una quinta più bassi di quelli che si riconoscono sotto la Chiave del Violino; di modo che la vera Chiave che a siffatto strumento appartiene, si è quella del Mezzo Soprano, ossia di *C sol fa ut* in seconda riga. Ciò serva di regola al Compositore per segnare la parte del Corno Inglese nel tono medesimo delle altre parti della Sinfonia; quando non voglia segnarla sotto la Chiave del Violino col trasporto del tono, come è l' uso comune,

e che risulta poi lo stesso. Da tutto questo chiaro apparisce che, alloraquando per questo strumento si scrive il *C sol fa ut* colla Chiave del Violino, le parti d'accompagnamento esser debbono segnate in *F fa ut*; quando poi si segna il Corno Inglese in *D la sol re*, la Sinfonia si noti in *G sol re ut* ec.

Il tono più naturale a questo strumento è quello di *B fa*. Per ottenere questo unitamente a tutte le parti, si scrive quella del Corno Inglese nel tono di *F fa ut* colla Chiave del Violino per le ragioni di sopra allegate, e quelle della Sinfonia nel tono proprio di *B fa*: e così quando la parte assegnata al Corno Inglese si è in *B fa*, la Sinfonia esser deve in *E la fa* ec.: alle quali cose abbiasi l'opportuno riguardo per ottenerne il giusto effetto nella esecuzione.

§. III.

Del Fagotto.

Il Fagotto che tale appellasi a motivo che, per più comodo trasporto, si smontano le parti di siffatto strumento e si uniscono come in una specie di fagotto, è uno strumento da fiato, che eseguisce la parte del Basso, suona l'unisono d'otto piedi; ed è appunto la Chiave del Basso quella che a lui appartiene.

L'estensione di questo strumento è di tre ottave complete, incominciando il più grave suono dall'*A la mi re* segnato quattro righe sotto nella propria

Chiave del Basso, sino all' *A la mi re* terzo spazio del Soprano. I primi tre suoni, cioè i più gravi, che si nominano *A la mi re*, *B fa* e *B mi*, si ottengono con tutti i dodici buchi chiusi, e l'intonazione di questi dipende tutta dalla maniera di governare il vento nello strumento; il che non è tanto facile, e pochi sono che ne riescano.

Questo strumento ben maneggiato a solo è d'una singolare espressione: puossi dividere la sua Scala cromaticamente, e per conseguenza si può impiegarlo a piacere in qualunque tono; essendosi anzi in oggi accresciute due chiavi sotto, l'una per avere più preciso il *C sol fa ut* diesis profondo, e l'altra per lo *F fa ut* pur diesis basso; e così altre chiavi sul pezzo più piccolo dello strumento, per ottenere con maggior facilità le voci sopracute.

§. IV.

Del Serpentone.

Il Serpentone è uno strumento da fiato, che serve da Basso, come il Fagotto, e con cui anzi suona l'unisono: ma come esso poi non s'imbocca già col mezzo dell'ancia, ma bensì con un *bocchino* d'avorio o di ottone della forma di quelli de' Cornetti.

Di due ottave e mezza si è l'estensione naturarale di questo strumento, incominciando dal *C sol fa ut* due righe sotto, sino al *F fa ut* settimo spazio nella propria Chiave del Basso. Divide questo strumento la

Scala cromaticamente: ed il formare i diversi suoni non solo dipende dalla distribuzione delle dita, nel chiudere o aprire in diversa maniera i sei buchi de' quali consta in tutta la sua lunghezza, ma principalmente dal modo particolare di governare il vento. I primi tre suoni della Scala cromatica, e vale a dire, *C sol fa ut* naturale, *C sol fa ut* diesis e *D la sol re* naturale, si ottengono con tutti i buchi chiusi. Trovansi non pochi che sanno siffattamente governare il vento in questo strumento, che colla stessa posizione di tutti i sei buchi chiusi, ottengono pur anco altri due suoni più profondi, cioè il *B mi* ed il *B fa* al di sotto dell'indicata estensione.

§. V.

Della Tromba dritta.

Il suono veramente il più vivo e guerriero dalla Tromba dritta si ottiene; e con ottimo successo questa s'impiega per le più animate espressioni. Dividesi comunemente la parte assegnata a questo strumento in prima e seconda Tromba; e nel segnar tali parti s'adoprano le stesse regole che nel Corno da caccia. Notisi però che si trovano delle Trombe costrutte in *D la sol re*, in *F fa ut*, ed in altri diversi toni; ma la Tromba in *D la sol re* è quella che più d'ordinario si usa; e questa si fa servire per altri toni ancora più bassi, come, per esempio, *C sol fa ut*, *B fa* ec., mediante però i convenienti ritorti,

ossiano aggiunte. Ne' grandiosi pezzi, oltre il marcare unisone le Trombe dritte coi Corni, oppure (come più comunemente si pratica) segnare la nota del tono alle Trombe, e le altre note che superiormente si richiedono per l' opportuno accordo, segnarle ai Corni, si fanno eziandio alternare.

Nel far uso a solo di questo strumento, i più periti Esecutori ne tirano una grandissima estensione, e tutti i suoni ancora ben delicati e dolci. L' ottenere però tutto questo dipende dalla naturale disposizione del petto e dal possedere una felice imboccatura; la combinazione delle quali cose ben difficilmente s' incontra: ed un prudente Compositore mancar non dee di segnare la parte per questo strumento con note in centro proprio della Tromba, che corrisponde presso a poco a quello del Corno da caccia. Quantunque le Trombe dritte non facciano per lo più che l' unisono dei Corni, nulladimeno la musicale espressione acquista con siffatto mezzo una gran forza.

§. VI.

Dei Timpani.

Sono i Timpani que' due strumenti da percossa, co' quali si distinguono sorprendentemente e col più marcato accento le cadenze. I toni però in cui s' accordano e si praticano comunemente tali strumenti, non sono che tre, in *B fa* cioè, in *C sol fa ut* ed in *D la sol re.* Il grave suono dei Timpani appar-

tiene al Basso; onde la parte da eseguirsi sopra i medesimi si segna comunemente nella Chiave del Basso al naturale; e si avverte l' Esecutore del tono coll' indicarlo alla testa del pezzo musicale colle parole, per esempio, *Timpani in C sol fa ut*, *Timpani in D la sol re* ec.

Avverta pertanto il Compositore che questi strumenti s' impiegano principalmente negli atti delle cadenze del tono principale, nel quale si montano i due Timpani, od al più per rinforzare qualche nota del Basso, quando però si abbia o nel tono o nella quinta del medesimo; mentre per la nota del tono principale serve il Timpano più piccolo, e per quella del tono della quinta quello più grande accordato alla quarta sotto. Questo rende realmente l' ottava grave della quinta che si potrebbe considerare superiore al tono.

Dal giusto adeguato impiego de' sovraccennati strumenti alcuno non havvi che negar possa tutta la maggior forza acquistare la musicale espressione; dalla quale specialmente dipende l' ottenerne que' sorprendenti effetti di cui ognuno riconosce la Musica abbondevolmente capace.

Fine della Parte Seconda.

PARTE TERZA

DELLA COMPOSIZIONE MUSICALE

IN GENERALE.

Prima d'intraprendere la diligente disamina delle parti costituenti la Composizione, necessario io stimo dare sul bel principio una generale idea della medesima, onde più facilmente rilevarne eziandio il proprio fondamento. Non consiste pertanto in altro tutta la musicale Composizione che nella disposizione della successione de' suoni, per siffatta maniera ordinata che da essa risulti una buona modulazione ed una piacevole melodia: notando questa perciò convenientemente ed accompagnandola parimenti con altre parti. Onde ciò eseguire, si richiede la più perfetta intelligenza non meno di tutto quanto all' armonia appartiene, ma quel genio naturale principalmente suscitatore prodigioso d'eleganti motivi e di melodiose cantilene. Per qualunque sforzo che far possa un Compositore, se privo sia di feconde idee, e voglio dire, di quel genio vivace che a tal uopo si richiede, e che bisogna avere dalla natura sortito (*a*),

---

(a) Osservisi quanto si è detto della Melodia nella prima Parte di quest' Opera al Capo II. §. III.

nulla farà che possa almeno considerarsi come mediocre. Servono le regole a dispor l'armonia nel modo il più conveniente; ma il genio è quello che mette in opera le regole medesime: e da questo concorso propriamente tutta dipende l' invenzione de' diversi pezzi musicali.

Il suono, fisicamente considerato, esser non deve al Compositore che la materia sulla quale costruire un pezzo musicale: ma il fine primario quello esser deve di ricrear l'uomo per la via dell'udito. La scelta degli ottimi suoni e degli accordi piacevoli giova a questo fine; ma se il Compositore fa suo scopo principale la Musica imitativa, e cerca commovere gli uditori a forza d'effetti morali, allora debb'egli considerare la Musica pei suoi rapporti agli accenti dell'umana voce, e per le più possibili conformità tra i suoni armonicamente combinati e gli oggetti imitabili: ed è qui appunto dove spiegar si dee quell'interiore veemenza di fuoco che inspira mai sempre canti nuovi e piacevoli, espressioni vive, naturali e commoventi, e un'armonia soprattutto pura, toccante e maestosa.

Non basta no in quest'arte la cognizione della ruota della Composizione, e porre in uso così materialmente le regole dell'armonia, facendo, a cagion d'esempio, succedere in tal modo un accordo ad un altro, perchè così si pratica: ma si richiede essenzialmente il ragionar su le regole medesime, e distinguere ciò che fa dell'effetto, e ciò che d'effetto si è privo.

Ciascuno strumento ha una particolare espressione: la Tromba, per esempio, è guerriera, il Corno sonoro, l'Oboè gajo, il Traversiere tenero ec.; e variano fra loro moltissimo i diversi strumenti, secondo che il loro centro è più o meno grave o acuto, e secondo che dagli stessi possono trarsi suoni in maggiore o minore quantità. Deve il Compositore conoscere principalmente il manico del Violino, onde sapere l'effetto delle corde a vuoto, disporre gli opportuni arpeggi, e far seguire nel modo più conveniente la smanicatura, quando occorra d'oltrepassare l'estensione naturale di questo ammirabile strumento che degnamente il primo vien riputato di tutte le Orchestre. Deve, in somma, conoscere a fondo il carattere d'ogni strumento e d'ogni voce che impiegare intenda nella sua Composizione; non per conoscere soltanto di questi l'estensione, ma per comprendere ancora quali passi riescano di più facile intonazione, opportuni alle diverse voci, o sopra un tale o tale strumento, le difficoltà che si possono incontrare, e tant'altre cose la cognizione delle quali indubitatamente si richiede, affinchè l'esecuzione renda precisamente l'effetto dal Compositore ideato. Per la più chiara intelligenza però del sin qui detto, servono principalmente le istruzioni date nella seconda Parte di quest'Opera, che appartiene alla pratica delle diverse parti musicali; ed egli è poi fuor di dubbio che, non ostante tutto il possesso delle regole dell'armonia, non potrà giammai riuscire nell'invenzione d'una buona e melodiosa cantilena chi non sa

cantare o almeno suonare qualche strumento; giacchè non è altrimenti possibile di ottenere una piena cognizione della melodia stessa senza l'uso di saperla esprimere convenientemente. Ciò pure non basta al preciso intendimento della Composizione: avvegnachè deve il Compositore di più sentire il carattere delle differenti misure e quello delle differenti modulazioni, onde a proposito mai sempre l'una all'altra applicare, e posseder veramente tutto il Contrappunto.

Questo venne così appellato dal segnare co' punti, ossiano note musicali, le diverse parti l'una contro l'altra; di modo che per questo medesimo non altro s'intende che l'arte istessa della Composizione. Si danno diverse specie di Contrappunto, le quali però hanno il loro fondamento nell'armonia; e di queste aver deve una perfetta cognizione il Compositore, onde formar possa con l'ordinanza del tutto un pezzo di Musica completo. Non variano giammai le regole fondamentali dell'armonia; ma puossi dare a queste maggiore o minore estensione o rilassamento giusta il numero delle parti; mentre quante più sono, tanto più difficile addiviene la Composizione, e le regole sono così meno severe.

Su varj e diversi pezzi impiegasi la Composizione, e così o pe' soli strumenti o per le sole voci o per gli strumenti insieme e le voci. I pezzi instrumentali o sono composti per un dato speciale strumento, ed hanno il nome di *Sonate*, o sono destinati per più parti d'Orchestra, e si chiamano allora *Sinfonie* o *Concerti*. I pezzi di Musica vocale che di-

retti sono per le sole voci, si riducono alle pure Canzoni; ed a queste pure bene spesso s'aggiugne qualche accompagnamento per sostenerle. I pezzi finalmente destinati per gli strumenti e per le voci sono di tre specie: 1.° quelli che non hanno che l'accompagnamento del Basso: 2.° quelli che hanno ancora una parte d'accompagnamento di sopra: 3.° quelli che sono concertati a piena Orchestra, e che per conseguenza ammettono l'accompagnamento di diversi strumenti. Sotto varie Classi vengono poi considerati questi pezzi, e principalmente si dividono in Musica da Chiesa e da Teatro. La Musica da Chiesa consiste in Salmi, Inni, Motetti, Antifone, Risposte ec.; quella da Teatro consiste in Opere che si dividono in Serie ed in Buffe, le quali contengono diversi dialoghi espressi con Recitativo, ed Arie a solo o a più parti o con grandi Cori ec.

Chiamasi generalmente *Aria* qualunque pezzo di Musica tanto vocale che instrumentale, regolato dal tempo dalla Musica prescritto, e che ha il suo principio ed il suo fine, a differenza di que' pezzi che non hanno una misura determinata nè un preciso motivo, siccome appunto i Recitativi. Quelle Arie poi di breve durata che si frappongono comunemente in mezzo a' Recitativi obbligati, nelle quali non dassi alcun preludio instrumentale nè quelle distribuzioni che convengono alla modulazione dell' Arie, si appellano *Cavatine*. Quando il soggetto, ossia il Canto principale che forma la melodia, dividesi in due parti, quell' Aria si chiama *Duetto*: che se in una

Composizione a due parti il soggetto è in una parte soltanto, e l' altra non faccia che accompagnare, in allora la parte principale chiamasi *Solo*, ed *Accompagnamento* l'altra. Dicasi lo stesso del *Trio* o della Composizione a tre parti, del *Quartetto*, *Quintetto* ec.: ond'è che si nomina, a cagion d'esempio, un' *Aria a Canto Solo*, a *Tenore Solo* ec., quantunque questa venga accompagnata da tutte le parti della Sinfonia; ed in tal guisa dicesi pure un *Concerto di Violino* o di qualsivoglia altro particolare strumento, senza accennare le altre parti che dello stesso formano l' armonico accompagnamento.

Il modo poi il più facile ed il più breve per ben riuscire nella musicale Composizione, egli è quello senza dubbio di addestrarsi primieramente a scrivere in una parte acuta, in Soprano cioè o in Violino, quelle brevi melodie che vengono dall'estro tratto tratto suggerite: a queste sottoporvi il Basso; ed assicurata tale operazione con qualche continuato esercizio, aggiugnervi altre parti di accompagnamento. Per far questo però si richiede una perfetta intelligenza degli accordi, della modulazione e delle regole tutte dell' armonia: delle quali cose si parlerà in appresso.

Non pochi Maestri che insegnano la Composizione, obbligano lungo tempo gli scolari a scrivere il Contrappunto sopra un dato basso che loro assegnano; ma questo metodo, quantunque in uso quasi comune, non trovasi però troppo favorevole a ben riuscire e prestamente ne' Musici Componimenti, e restano così diffatto mai sempre limitate le idee. Il vero metodo

a cui deve attenersi chi brama avvantaggiar presto nella musicale Composizione, egli è quello adunque, come ho detto disopra, d'inventare da prima la cantilena, ed indi colle regole sottoporvi il Basso.

Una vera tortura che ritarda di molto l'avanzamento in quest' arte, ella è quella ancora di que' Maestri che invece di esercitare gli scolari, massime nelle prime loro Composizioni, co' veri toni del sistema musicale, vogliono che essi attendano rigorosamente agli otto toni del Canto Ecclesiastico, le regole del quale non ammettendo che ben limitate modulazioni, non lasciano libera l' operazione al Compositore, e per cui bene spesso si trova colla fantasia avviluppata.

Per qualsivoglia pezzo di musica che s' abbia a comporre, sia vocale od instrumentale, sacro o profano, serio o buffo, allegro o mesto ec., si scelga dunque primieramente un tono del sistema adattato all' espressione di quel dato pezzo che si vuol trattare (*a*). Fissato il tono, s' immagini il soggetto che in quello specialmente aggirar si deve, e fra i moltiplici pensieri che alla fervida fantasia si rappresentano, quelli mai sempre si prescelgano che sono i più convenienti al pezzo di cui si tratta; e finalmente si osservino le leggi e proporzioni tutte del dato tono principale, tanto nel dirigere l' armonia quanto rapporto alla melodia ed alla modulazione.

(a) Si consulti l' Osservazione sopra tutti i toni fondamentali nel Capo XI. della Prima Parte.

Due o più suoni di egual valore od ineguale, che si succedono in un tempo d'una misura o in una o più misure, ma che però siano disposti sopra un solo accordo, siccome note proprie del medesimo, o in parte di supposizione, formano un membro: due o più membri formano una frase. Di queste frasi più o meno brevi, e che si possono ancora a piacere ripetere (quando però per rinforzare l'espressione così convenga di fare, mentre il più delle volte le moltiplici repliche ci tediano, e per esse sembra che al Compositore vengano meno i motivi) formansi i periodi determinati; e di questi periodi finalmente ne risulta un intero pezzo di Musica. Qualunque frase dev' esser legata da dissonanze espresse o sottintese: e siccome non si può giammai sortire da un accordo dissonante che per una cadenza, così ne viene che tutta la Musica in altro non consista che in cadenze: ed infatti terminar non si può una frase se non col farne seguire convenientemente una data cadenza.

La variazione e l'eleganza del gusto, con cui si formano le tante musicali combinazioni, dipende dal figurare la melodia con l'opportuno impiego delle note di supposizione, dal variare a proposito gli accordi, e dal prolungare più o meno le frasi secondo lo richiede la vera espressione di quel tal pezzo di cui si tratta. Per costruire, in somma, un pezzo musicale veramente perfetto, si richiede d'avere in mira il soggetto principale al quale si rapportano tutte le altre parti del pezzo, e con tale ordinata disposizione, che il tutto non formi che una cosa sola. Tale

unità

unità si dee principalmente riconoscere ne' movimenti delle diverse parti a tenore delle leggi del Contrappunto, nella melodia, nell'armonia e nella modulazione. D'uop'è che tutto questo si riduca ad una generale idea che poi lo riunisca: e tutta la maggiore difficoltà consiste nel combinar assieme questi precetti colla varietà, senza la quale il tutto riesce fastidioso. Non v'ha dubbio che il Compositore possa tutto adoprarsi a favore di questa varietà, purchè sotto il pretesto dell'osservanza d'alcune regole, non ci porga, per una Composizione ben fatta, una Musica tutta sminuzzata, o piccioli pezzi così sforzati e di carattere così contrarj, che nel totale dell'unione un tutto ne risulti molto deforme. Il voler introdurre nella Musica una soverchia novità, il più delle volte è vizio, siccome fanno alcuni novelli Compositori coll'impiego continuo e fuor di proposito di quelle licenze, dalle quali s'arrestano i grandi Maestri, e di cui ben di rado veggonsi far uso. Questi novelli Compositori, io dico, cadono bene spesso in viziate Composizioni, e ne' pezzi vocali principalmente impiegano ora l'*Allegro* ed ora l'*Adagio*, senza considerare se le parole lo comportino; e segnano non poche volte ora il piano ed ora il forte senza alcuna riflessione, ed a capriccio usano pure un'armonia spiritosa o patetica, dove forse anderebbe tutto diversamente: non curano, in somma, l'oggetto principale, cioè la vera espressione della parola, operano contro alla ragione ed all'arte, e col loro gusto bizzarro e capriccioso non sanno che disseminar

da per tutto il difficile, ed abbellire e variar l'armonia, che a furia di strepitose dissonanze. Nella sola distribuzione ben intesa, nella giusta proporzione fra tutte le parti, e nell'avveduta combinazione de' differenti precetti, tutta adunque consiste la perfezione della musicale Composizione; ed è in questa parte appunto che i più valenti Compositori dimostrano il loro genio ed il loro talento.

Di tutte queste cose pertanto che necessarie sono da considerarsi rapporto alla musicale Composizione, tratterò minutamente nel corso di questa terza Parte: e per procedere con ordine e rendere pure questa sì importante parte di tutta la più chiara intelligenza adorna, darò primieramente la distinzione d'ogni sorta di Contrappunto: accennerò in seguito tutti gli accordi da' quali appunto l'armonia si forma: a questi aggiugnerò quelle istruzioni che necessarie sono per impiegarli convenientemente; e così farò nell'indicare le Cadenze, la Modulazione, i Movimenti delle Parti che si contrappongono, le Frasi, il Periodo, e tutto quanto, in somma, si deve avvertire rapporto alla Melodia ed alle regole tutte dell' Armonia ed alle eccezioni ancora ossiano licenze introdotte nelle regole medesime: e finalmente tratterò a parte della Composizione d'ogni paiticolar pezzo di Musica instrumentale non meno che vocale.

CAPO I.

DISTINZIONE DEL CONTRAPPUNTO.

L'arte di unire più Parti con un opportuno accordo tra di loro, ed opposte l'una contro l'altra, e con un' esatta misura di tempo, *Contrappunto* si appella. Questo può esser a due sole Parti, a tre, a quattro ec., giusta, in somma, il numero delle diverse cantilene che nel medesimo tempo si fanno eseguire dalle varie Parti, siano queste puramente vocali od instrumentali, ovvero le une colle altre miste insieme. Dividesi il Contrappunto primieramente in semplice ed in figurato. Il Contrappunto semplice si è quello nel quale si fanno intendere le diverse Parti con un' armonia sillabica, vale a dire, di note contra note; simile quasi al Canto fermo accompagnato da più Parti, alloraquando formino queste una successione d' accordi. Il Contrappunto figurato poi si divide di nuovo in Contrappunto con due, con tre e con quattro note contro una, ed in Contrappunto florido. Il Contrappunto figurato con due note contro una, quello si è in cui una Parte fa intendere due note intanto che un' altra non ne fa intendere che una; e così dicasi rapporto al Contrappunto figurato con tre note contro una, ed a quello con quattro note contro una. Il Contrappunto florido finalmente così si nomina a motivo della sua modulazione piena di fioretti,

che in se racchiude una melodia ornata di molto ed elegante (*a*).

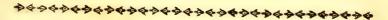
(a) Per lo passato si considerava eziandio il Contrappunto florido sotto non poche diverse specie, giusta cioè l'impiego delle date note ed il variato progresso delle Parti; e per cui si chiamava *Contrappunto colorato* quello in cui non si fanno entrare che delle note bianche e nere, ossiano minime e semiminime miste insieme: *Contrappunto composto sciolto* quello in cui entrano unitamente le consonanze e le dissonanze, ma senza legamento: *Contrappunto composto legato*, ed anche *Contrappunto composto obbligato e sincopato* quello in cui le dissonanze si trovano legate fra mezzo a due consonanze: *Contrappunto diminuto* quello in cui si praticano varie diminuzioni nelle diverse Parti ec.; ma siccome il Contrappunto florido abbraccia tutte queste diverse specie di Contrappunti, così i nomi suddetti si riconoscono in oggi affatto inutili.

Ne' Secoli XV. e XVI. si osservavano pur anche interamente i seguenti Contrappunti, cioè:

Il *Contrappunto ostinato* che consiste in una continua ripetizione d'un tratto di melodia, che si annunzia nella prima misura; cosicchè, per qualsivoglia modo variar convenga la modulazione, per cui la replica di tale tratto può cadere in diversi toni, non è giammai permesso di variare il valore d'alcune di quelle note che entrano nella prima misura; ond'è che in ogni e qualunque misura sempre serbar si dee la medesima cantilena.

Il *Contrappunto d'un sol passo*, nel quale havvi pur anco una continua ripetizione d'un sol tratto di melodia, siccome usasi nel Contrappunto ostinato: con tal differenza però che il primo motivo che in questo si fa intendere, può essere di più misure; laddove nell'ostinato debbesi attener sempre al canto d'una sola misura.

Il *Contrappunto alla zoppa*, in cui la melodia d'ogni misura formasi mai sempre di tre note d'un dato valore e in certo

Quando poi in un dato Contrappunto per tal modo si ordinano due Parti, che le medesime siano suscettibili di rivoltamento, cioè che il Soprano, a cagion d'esempio, possa divenir Basso, ed il Basso Soprano, dicesi questo *Contrappunto doppio*; mercecchè in tal caso due sono i Contrappunti che con esso si figurano. Che se inoltre s'introducono in un Contrappunto dei soggetti con risposte convenienti, ed imitazioni, chiamasi lo stesso *Contrappunto fugato*, perchè in allora si riconosce sovente una Parte che, per così dire, fugge, mentre che le altre la seguono per

modo disposte che rendono un movimento zoppicante. La figura di queste note nella misura è d'una minima e due semiminime. Quest'ultime però esser debbono collocate nel primo ed ultimo tempo della misura, di modo che, in mezzo trovandosi la minima, n'esce propriamente il movimento suddetto.

Il *Contrappunto alla dritta*, nel quale le note che formano la melodia, procedono sempre diatonicamente, tanto in ascendere che in discendere.

Il *Contrappunto per salto*, in cui la melodia sempre procede per intervalli di salto, e giammai diatonicamente.

Altri non pochi simili Contrappunti che per brevità tralascio, si praticavano come sopra: ma nella nostra moderna Musica non usasi giammai un intero pezzo costrutto con un solo di siffatti Contrappunti: imperciocchè per tre o quattro volte può ben piacere una replica, ma non già per trenta o quaranta ed anche più, come propriamente lo esigono il Contrappunto ostinato, il Contrappunto d'un sol passo ed il Contrappunto alla zoppa: e le ostinazioni poi accennate negli altri Contrappunti, non possono certamente che indurre una cattiva grazia nelle cantilene.

la medesima via, ossia colla pronta risposta del soggetto principale, o coll'imitazione ec.. Entrano in varie guise nella musicale Composizione le accennate sorti di Contrappunto; ma ciascuna specie in particolare richiede alcune necessarie avvertenze delle quali a proposito mi cade in acconcio di ragionare ora più minutamente.

§. I.

Del Contrappunto semplice, ossia di nota contro nota.

Le diverse Parti che s'introducono nel Contrappunto semplice, esser debbono tutte marcate con note di egual valore; la quale uguaglianza di note, l'una precisamente contrapposta all'altra, è quella appunto che forma il Contrappunto semplice; ogniqualvolta però queste siano, per esempio, di semibrevi contra semibrevi, di minime contra minime ec.. Un esempio di tal sorta di Contrappunto si è indicato nella *fig.* 1. *Contrappunto* a due sole Parti, a Soprano cioè e Basso. Nella *fig.* 2. si è marcato lo stesso Contrappunto colla parte principale in Chiave di Violino, e coll'aggiunta d'una terza parte, ossia di un secondo Violino; e nella *fig.* 3. coll'aggiunta di un'altra parte ancora, per cui si forma precisamente un Contrappunto semplice a quattro Parti.

Per ciò poi che spetta alla perfetta intelligenza della tessitura non solo di questo, ma di qualunque

altra specie di Contrappunto, ciò regolarmente non si ottiene senza di quegli ammaestramenti che opportunamente seguono dopo questo Capo, e che contengono le regole tutte della musicale Composizione.

§. II.

Del Contrappunto figurato con due note contro una.

Nel Contrappunto figurato con due note contro una, oltre il marcare le diverse Parti, a formare una buona armonia, si pratica pur anco di far camminare una Parte, sia questa la più acuta o la più grave, con note di diversa figura e conseguentemente di diverso valore da quelle con cui si fa procedere un'altra: di modo che l'armonia non è sillabica, come nel Contrappunto semplice, ma all'opposto una Parte ha due note, mentre che l'altra non ne ha che una, sebbene alle due predette corrispondente nella misura del tempo; e come si è marcato nella *fig.* 4. *Contrappunto.*

Da questo esempio si rileva inoltre che l'una delle due note può essere ancora dissonante, ed indifferentemente la prima o la seconda, purchè alla nota dissonante una ne succeda consonante in ascendere o in discendere di grado, come appunto si è praticato nel suddetto esempio. Quando poi le note procedono di salto, debbono queste generalmente esser tutte consonanti. E qui s'avverta eziandio che non è permesso giammai di praticare una successione di no-

te duplicate sopra quelle del Basso, quando queste incominciano per ottava con ogni nota corrispondente, come nella *fig.* 5. *Contrappunto*, o per quinta come nella *fig.* 6., quantunque le note contrapposte vengano ancora nel tempo debole a formare delle altre consonanze sopra le note medesime del Basso; mentre queste successioni producono all' orecchio il medesimo effetto come più ottave e più quinte di seguito, le quali non si permettono nella buona armonia, come si vedrà a suo luogo. Ed il salto di terza così praticato non basta già per fare svanire il cattivo effetto delle ottave e delle quinte: tutto al più vengono talora tollerate le successioni delle *fig.* 7. e 8., nelle quali il salto di quarta fa dimenticare in certa tal qual maniera nella prima le ottave, e nella seconda le quinte.

§. III.

Del Contrappunto figurato con tre note contro una.

In questo Contrappunto si pratica sovente il salto di terza riempiuto con una nota dissonante; ed alcune volte hanno luogo eziandio, fra le tre note contrapposte, due dissonanti ed una sola consonante. Le dissonanze però debbono mai sempre trovarsi ordinate a norma di quanto si è espresso di sopra nel Contrappunto figurato con due note contro una, e come appunto si è praticato nella *fig.* 9. *Contrappunto*

§. IV.

Del Contrappunto figurato con quattro note contro una.

Fra le quattro note che si pongono contro una in siffatto genere di Contrappunto, due almeno esser debbono consonanti. Rapporto poi al modo di usare le note dissonanti, abbiasi riguardo alle leggi indicate nel Contrappunto di due note contro una; giacchè le medesime serbano pure l' egual vigore anche in questo di quattro note contro una, il di cui esempio trovasi marcato nella *fig.* 10. *Contrappunto.*

§. V.

Del Contrappunto florido.

Il Contrappunto florido quello si è che tutte in se racchiude le altre sorti di Contrappunto. In questo infatti si impiegano tutte le note, ossiano figure musicali, a volontà del Compositore, cosicchè alle note superiori od inferiori altre contrapposte ne vengono di qualsivoglia diverso valore. Le varie combinazioni che comunemente si praticano in questo Contrappunto, formano tutto il bello ed il più maraviglioso dell' armonia ossia del canto a concerto. L'artificio poi di siffatto Contrappunto consiste nel prolungare, per esempio, una Parte sopra una sola nota, mentre che le altre si fanno procedere pei diversi

gradi; e chi più speditamente, chi più lentamente, giusta le varie figure delle note che alle diverse Parti si assegnano, e de' diversi musicali caratteri che alle medesime si frappongono; o nel far cessare il canto ad una Parte, mentre che da un' altra si fa riprendere; o nel portare il centro della melodia dal grave all' acuto o dall' acuto al grave; o nel variare, in somma, in tant' altre guise i movimenti delle Parti e riunire ancora in un sol punto tutte queste opposizioni, onde le diverse Parti nel contrasto medesimo conservino mai sempre una perfetta armonia, una buona modulazione ed una melodia piacevole. Tutto questo però non si ottiene che a forza di grande studio sopra i diversi Contrappunti ciascheduno in particolare, e principalmente sopra il Contrappunto doppio, ed il Contrappunto fugato, de' quali pure distintamente ora parlerò.

§. VI.

Del Contrappunto doppio.

Sotto due diversi aspetti si considera il Contrappunto doppio; e primieramente per questo s' intende una Composizione a due Parti, per tal modo ordinata che queste medesime si possano rivoltare (*a*), e che

(a) Il rivolto delle Parti non consiste già nel far eseguire da due Parti un medesimo tratto di canto a vicenda, siccome credono alcuni, assegnando cioè ad una il soggetto principale,

ciò effettuando, non ne soffra l'armonia, ma rimanga tuttora regolare. Intendesi in secondo luogo per Contrappunto doppio un pezzo di Musica, in tal modo costrutto, che si possa trasportare una delle Parti d'uno o più toni, senza che l'armonia cessi di esser buona, e senza rivoltare le Parti, come si osserverà in appresso. Nel primo caso tal sorta di Contrappunto doppio dicesi *inverso*, e nel secondo *trasportato*.

Il Contrappunto doppio inverso può essere di più sorti; mentre le due Parti che si possono rivoltare, non solo possono esser semplici, ma aver possono altresì l'accompagnamento d'altre Parti, le quali siano di ripieno, o suscettibili anch'esse di rivoltamento. Quando però in siffatto Contrappunto hannosi più di due Parti che si possono rivoltare, non chiamasi già *doppio*, ma bensì *triplo*, *quadruplo* ec., giusta il numero delle Parti sopra le quali può cadere il rivoltamento.

Di due sorti pure considerasi il Contrappunto doppio trasportato, quando cioè praticando la trasposizione s'avvicinano le Parti, o viceversa s'allontanano.

Ond'effettuare convenientemente il rivoltamento

---

l'accompagnamento all'altra; e far quindi che quella che da prima eseguì l'accompagnamento, eseguisca il soggetto principale, e l'altra viceversa; ma bensì nella variata posizione d'una delle due Parti, senza di che non puossi giammai ottenere quella diversificazione d'armonia, da cui propriamente dipende una tal sorta di Contrappunto.

delle Parti in un Contrappunto doppio inverso, debbesi necessariamente badare a ciò che addiviene ciascuno intervallo a causa del rivoltamento, onde schivare opportunamente quelli che dopo il rivoltamento medesimo risultano dissonanti, mal preparati o mal salvati. Per ciò non è permesso giammai di praticare due quarte di seguito; giacchè queste danno due quinte per lo rivoltamento; come pure non s' impieghi l' accordo di nona, mentre siffatto accordo non è suscettibile di rivoltamento. Puossi incominciare siffatto Contrappunto all'unisono, come *fig.* 2. *Contrappunto*, e praticare il rivoltamento all' ottava, come *fig.* 12. Si può incominciarlo alla seconda, come *fig.* 13., per cui il rivoltamento si avrà alla settima, come *fig.* 14.; ovvero incominciarlo alla terza, come *fig.* 15., col rivoltamento alla sesta, come *fig.* 16.; o finalmente alla quarta, come *fig.* 17., col rivoltamento alla quinta, come *fig.* 18. Le regole poi che si osservano in questo Contrappunto nel rivolto agl' intervalli semplici, hanno luogo egualmente nel rivolto agl' intervalli composti; giacchè la decima, a cagion d' esempio, non è in sostanza che una replica della terza, la duodecima una replica della quinta ec.. Il Contrappunto doppio inverso all' ottava egli è, a vero dire, il più utile di tutti; dopo questo, quello alla terza e quello alla quinta, de' quali appunto più frequentemente occorre l' impiego.

Nel Contrappunto doppio trasportato si distingua poi quando si approssimano le Parti, e quando si allontanano. In quello in cui le Parti si approssimano,

fa di mestieri che le Parti medesime mantengano mai sempre per lo meno la distanza di quell' intervallo al quale s' intende approssimarle; il che trascurato, ne verrebbe che una Parte attraverserebbe l' altra, ed in vece d' un Contrappunto doppio trasportato, ne risulterebbe un Contrappunto doppio inverso. La trasposizione che porta maggiore difficoltà in questo Contrappunto, si è quella alla terza: ed in questa, approssimando le Parti, abbiasi riguardo al cambiamento di cui va suscettibile ciascun intervallo per la trasposizione, onde impiegarli convenientemente. Si consulti a tale oggetto il tratto di Canto marcato nella *fig.* 19. *Contrappunto*, nel quale il Soprano può essere abbassato d' una terza, e serbar egualmente la regolarità dell' armonia, come si rileva dalla *fig.* 20. Quando però in tal sorta di Contrappunto le Parti s' allontanano, allora s' avverta a ciò che addivengono i diversi intervalli dopo la trasposizione, per non mancare alle regole fondamentali dell' armonia. E siccome per tale trasposizione la terza diviene quinta, e la sesta ottava; così non può aver luogo l' impiego di due terze di seguito nè di due seste. Questo Contrappunto doppio trasportato in cui le Parti s' allontanano, serve mirabilmente a rilevare ancora l' artifizio di dare ad un medesimo canto più armonie. Osservisi il tratto di canto marcato nella *fig.* 21. *Contrappunto.* In questo il Basso è suscettibile della trasposizione alla terza inferiore, come appunto si è praticato nella *fig.* 22.

La trasposizione all'ottava poi ha sempre luogo,

mentre che le Parti siano disposte nella conveniente distanza, onde poterle così approssimare. Si può usare la trasposizione a diversi altri intervalli ancora, ed indifferentemente in una Parte superiore od inferiore, ed inoltre con varie Parti di ripieno; e ciò non solamente quando le Parti s'allontanano, ma quando s'approssimano eziandio. Nelle quali artificiose combinazioni tutta deve addestrarsi l'arte del Compositore, onde non ignori quanto richiedesi a formare un'eccellente Composizione.

§. VII.

Del Contrappunto Fugato.

Fra tutti gli altri Contrappunti, quel che regolarmente più si considera, si è il *Contrappunto fugato*, siccome quello che ammette pluralità di soggetti, varietà d'imitazione ed altre maniere di compor nobile e dotto. Serve tal sorta di Contrappunto per variare la modulazione nel modo il più sorprendente, e nel medesimo tempo tenere sempre fisso l'uditore in un proposto soggetto, e così che da questo venga con piacere occupato. L'armonia viene con tal mezzo assai arricchita, e nelle grandiose Composizioni si riguardano i tratti di Contrappunto fugato pei più particolari ed in varj casi capaci de' più sorprendenti effetti. Per ben riuscire però in questa parte sì interessante di Composizione, richiedesi principalmente di saper formare la vera Fuga, l'Imitazione ed il Cano-

ne, onde mai sempre a proposito impiegare le proposizioni, le risposte, le repliche e tutto quanto, in somma, entra in tal sorta di Contrappunto; sopra le quali cose appunto aggiugnerò qui alcune vantaggiose riflessioni.

Della Fuga.

Consiste la Fuga in un dato soggetto che si propone da una Parte, e che viene in seguito ripetuto con diverse alterazioni da una o più altre Parti, coll' osservare però le regole proprie della Fuga, che sono le seguenti.

Qualunque Fuga proceder dee dal tono principale alla quinta del medesimo, oppure dalla quinta al medesimo tono principale, in ascendere o in discendere: con un dato canto però, che non solo venga comodo ad essere eseguito da quella Parte che lo propone, la quale a genio si può presciegliere, sia che si scriva musica vocale od instrumentale, ma che lasci luogo ancora alle altre Parti da poterlo facilmente imitare alla quarta o alla quinta col medesimo canto contenuto nelle corde essenziali del tono. Questa Parte principale che così entra nella Fuga, si chiama *Guida*, ed è quella appunto che annunzia il soggetto della Fuga medesima.

Ogni soggetto, ossia proposizione, deve avere la sua risposta la quale dee pur farsi intendere successivamente da un' altra Parte, ma a tenore del soggetto principale che si viene ad intendere; ed in tal

modo che questa seconda Parte renda il medesimo soggetto principale alla quinta o alla quarta, e con tutta quella maggior precisione che in tal caso possibile riesca; ed è ciò che propriamente forma la risposta. Generalmente però, quando si propone al tono, si risponda alla quinta; e la risposta alla quarta dipende piuttosto dalla qualità della modulazione che introdur si vuole, massime nel corso della data Fuga.

Il soggetto principale inoltre d'ordinario si divide in due particelle, la seconda delle quali comunemente si chiama *Attacco*; e serve questo per attaccare, ossia per far passaggio con una buona cantilena dal tono del soggetto al tono della risposta. Si può ancora formare il soggetto d'una sola particella, e vale a dire, senza l'attacco; e tutto questo dipende dalla maniera con cui si aggira la modulazione nello stesso soggetto.

Si distinguono poi due specie di Fughe, l'una cioè che appellasi *Fuga reale*, l'altra che *Fuga del tono* si chiama. Per Fuga reale quella s'intende che ha la risposta formata con figure ed intervalli del tutto eguali a quelli della proposizione. E siccome per questo la medesima cantilena che serve pel soggetto nel tono principale, deve egualmente trasportarsi nel tono relativo della risposta; così ne avviene che se la proposizione termina sulla quinta del tono principale, in egual maniera la risposta dee terminarsi sulla quinta del nuovo tono in cui questa si è presa, e come, a cagion d'esempio, si è praticato nella *fig.* 23. *Con-*

trap-

trappunto. Qui il Basso propone il soggetto, e nella terza misura si trova la seconda particella del soggetto, quella cioè che si considera per l'attacco; finalmente nella quarta misura risponde il Soprano nel tono della quinta, osservando con esattezza l'istesso ordine di toni e semitoni come nella proposizione: per cui formando questa risposta precisamente la stessa cantilena del soggetto principale, è quella appunto che qualifica la Fuga reale. La Fuga del tono poi è quella nella quale la risposta del soggetto ben poco si discosta dal dato tono sopra cui si fonda la Fuga: incomincia cioè nel tono dove termina il soggetto principale, e finisce nel tono medesimo in cui ha avuto principio il suddetto soggetto. Su di ciò conviene per altro avvertire che, coll'ascendere da un dato tono alla quinta e da questa proseguire ad ascendere sino all'ottava del medesimo tono, si divide per tal modo l'ottava in due parti ineguali, delle quali infatti la prima contiene quattro gradi, ossiano cinque suoni diatonici inclusivamente, e la seconda non altro che tre gradi, ossiano quattro suoni diatonici; ond'è che bene spesso occorre qualche leggiero cambiamento nella risposta, ad effetto di non allontanarsi di troppo dalle corde relative del tono principale. Veggasi l'esempio della Fuga del tono nella *fig.* 24. *Contrappunto.* Hassi quindi per regola costante di questa sorta di Fuga, che la risposta mai sempre proceder debba dalla quinta al tono, quando il soggetto principale ha proceduto dal tono alla quinta, come appunto si è praticato nel suddetto esempio della Fu-

ga del tono; ed all'opposto dal tono alla quinta, alloraquando il primo soggetto ha proceduto dalla quinta al tono, e quest'ultimo caso si rileva distintamente dall'esempio della *fig.* 25.. Che se poi vogliasi proporre il soggetto in discendere dal tono alla quinta, in tal caso la risposta dovrà incominciare da questa medesima quinta, indi portarsi al tono principale, come nella *fig.* 26.

Da questi esempj si rileva inoltre che la Parte che ha proposto il soggetto, non altro fa che accompagnare l'altra, quando quest'ultima eseguisce la risposta. Non è però di regola costante l'usare in tal caso un semplice accompagnamento; ma puossi ancora, quando bene cada in acconcio, far proporre un nuovo soggetto dalla Parte medesima che incominciò la Fuga, e nel tempo stesso che dall'altra si fa intendere la risposta del soggetto principale. Questo nuovo soggetto siffattamente impiegato, *Contrassoggetto* si appella, e serve eziandio nel giro dell'intera Fuga ad ornarla elegantemente, come si vedrà a suo luogo. Il soggetto principale poi non va sempre ristretto nelle sole corde che trovansi contenute fra il tono e la quinta; ma puossi dilatarlo di più gradi ancora, e perfino a tutta l'ottava. In quest'ultimo caso però fa d'uopo avvertire che, se nella Fuga del tono il soggetto ammette la divisione armonica nell'ottava del tono principale, e la risposta si prenda alla quinta; in siffatta risposta si deve osservare la divisione aritmetica nell'ottava del tono della quinta: giacchè senza di questa precauzione, più del do-

vere si allontanerebbe dal tono principale la conveniente risposta.

Alloraquando in una Fuga entra una terza Parte, dee questa far intendere il principale soggetto all' ottava od all' unisono: ma tale rientrata non si riguarda già come una risposta, ma bensì come una ripetizione; e se poi si obbliga l' entrata d' una quarta Parte, riguardasi questa come ripetizione della risposta ec.

Assegnata quindi la proposizione e la risposta a tutte le Parti ammesse in una data Fuga, onde condurre a buon fine la medesima, conviene altresì di far passaggio in diversi toni, ma che questi sieno mai sempre relativi al tono principale della Fuga. Puossi ancora permutare fra le Parti la cantilena stessa; far eseguire cioè la risposta ad una Parte che da prima ha eseguito la proposizione, e viceversa: anzi giunto che siasi ad un nuovo tono, si dee far eseguire il soggetto da un'altra Parte che non l'abbia ancora eseguito, e da quella principalmente che meglio può spiccare nelle corde del dato nuovo tono. Effettuato poi un giro conveniente di modulazione e ritornato al tono principale, come ricercasi nella conclusione d' ogni pezzo musicale, debbesi praticare lo *stretto*, il quale consiste nel ripetere nuovamente la proposizione e la risposta; ma con questo però che il soggetto sia più accorciato, e per cui fa d' uopo di anticipare qualche poco la risposta. Che se la qualità del soggetto non lasciasse luogo a praticare lo *stretto* ben chiaro ed aperto, si ripeta per intero la proposizio-

ne e la risposta; e si procuri, in somma, di dar fine alla Fuga con una cantilena mai sempre analoga al medesimo soggetto principale.

Altre volte le regole della Fuga erano assai rigorose, come appunto le danno non pochi Maestri de' passati tempi (*a*); e non si riconosceva per una vera Fuga quella che non imitava continuamente e ripeteva il soggetto principale e la risposta, e tale soggetto mai sempre costrutto colla medesima armonia e precisamente coll' istessa progressione fondamentale; oltre tant' altre condizioni la maggior parte delle quali a' nostri giorni non potrebbero che render nojoso e stucchevole un tal genere di Musica. I moderni Maestri infatti, appoggiati non solamente alla ragione, ma all' effetto ed all' oggetto primario della Musica, che quello è senza dubbio di ricercare il diletto nella varietà, hanno introdotto nella Fuga alcune diversificazioni di cantilena, che chiamano *divertimenti*. Questi però debbono avere qualche analogia col soggetto principale, e debbono impiegarsi con cautela, e piuttosto nell' occasione di far passaggio ai toni relativi. Gli antichi Maestri nondimeno saranno mai sempre degni di lode, ed ammirabili i grandi ar-

---

(a) Veggasi il Musico Pratico del Bononcini Par. II. Cap. X. pag. 75., il Compendio della Musica di Orazio Tigrini Lib. IV. Cap. II., il Saggio sopra le leggi del Contrappunto del Conte Giordano Riccati Lib. III. pag. 87. e seg., ed altri trattati di Musica, massime di que' celebri Autori che fiorirono ne' secoli XVI. e XVII.

tificj usati nelle loro Fughe; e se queste mancavano nel gusto e nella varietà, debbesi riflettere che in que' tempi, e principalmente nell' invenzione della Fuga, non erano note ancora tutte le buone regole della Musica, ed altri toni allora non servivano di norma in questo genere che quelli del Canto Ecclesiastico: anzi si componevano quasi sempre le Fughe colle cantilene medesime di questa sorta di Canto. Sarebbero piuttosto degni di biasimo que' moderni Compositori che disprezzando le regole principali della Fuga, pretendono di dare per vere Fughe certe Composizioni aggirate con cantilene tutte affatto contrarie al soggetto principale che ben poche volte propongono, ed al quale forse non rispondono convenientemente che una volta o due al più. Abbiasi dunque riguardo alle regole indicate, onde ovviare a siffatti abusi, ed abbiasi pur di mira principalmente l' opportuna disposizione di quegl' intervalli da' quali si prende il soggetto principale, affinchè in questo sempre si riconosca l' unità della melodia.

La scelta poi degli accordi non è di minor peso in questo genere di Composizione, mentre le diverse modulazioni delle varie Parti debbono in un sol punto corrispondersi, e per tal modo essere legate che ne risulti una singolare e maestosa armonia. Venga inoltre ordinata la Fuga con un contrasto nel movimento delle diverse Parti; il che serve a rendere sempre più chiaro ed aperto il soggetto principale: e a questo fine ancora talmente dispor conviene l' armonia, che la Parte la quale attacca di nuovo la Fuga,

abbia una data distanza dalle altre Parti, onde non si trovi con esse confusa; e sarà meglio eziandio se sarà preceduta da qualche pausa, col qual mezzo diffatto si rende sempre più sensibile l'entrata medesima. Per ciò che riguarda il contrasto in questa parte particolare di Composizione, si avverta finalmente che, se la Fuga è grave, praticar si deve un grado maggiore di lavoro nelle altre Parti colle quali si accompagna; ed al contrario, se la Fuga è accelerata, le Parti d'accompagnamento proceder debbono più posatamente, ossia con note di maggiore durata.

Dell' Imitazione.

L'Imitazione altro non è che un tratto di canto in diverse Parti siffattamente disposto, che questo dalle medesime venga espresso da una dopo l'altra Parte, ma però in diverso tono; cioè o alla seconda, come, a cagion d'esempio, si è praticato nella *fig.* 27. *Contrappunto*, o alla terza, come nella *fig.* 28., o alla quarta, come nella *fig.* 29., o alla quinta, come *fig.* 30., o alla sesta, come *fig.* 31., o finalmente alla settima, come *fig.* 32.

Non pochi Autori con il P. Zaccaria Tevo (*a*) appellano l'Imitazione *Fuga irregolare*; ed il Berardi (*b*) pretende inoltre che l'istessa Fuga si dica *Imitazione*, perchè appunto colla risposta si cerca

(a) Music. Test. Part. IV. Cap. XI. pag. 320.
(b) Docum. Armon. Doc. XVI. pag. 56.

propriamente d' imitare il primo soggetto. La differenza però che passa tra la vera Fuga e l' Imitazione, quella si è che la prima non può avere la risposta che alla quarta o alla quinta, e tutte le Parti esser debbono rigorosamente subordinate al primo soggetto, sì nelle risposte che nelle repliche ec.: ma nella seconda non solo si può prendere l' Imitazione a diversi intervalli, ma questa non è neppure obbligata a tutte le Parti del pezzo; di modo che a piacere abbandonar si può una presa Imitazione, si può farne intendere un'altra, e puossi ancora variare qualche nota nelle Parti che imitano, purchè nella data imitazione si riconosca il medesimo tratto di canto, e che l'armonia sia regolare, e che, in somma, si osservi una buona e conveniente modulazione. Quando poi in un' Imitazione non si altera in alcuna maniera la cantilena, a riserva però del tono maggiore o minore in cui si fa cadere, chiamasi quella *Imitazione legata*, od anche *Imitazione ristretta*; che se in una data Imitazione trovasi qualche cambiamento di note, *Imitazione sciolta* o, per meglio dire, *Imitazione semplice* allora si appella.

Sonovi inoltre due altre specie d'Imitazioni, l' una cioè che dicesi *inversa*, l' altra *contraria*. La prima consiste nel far rendere dalla Parte che imita, le note della Parte principale tutte all' indietro, incominciando cioè coll'ultima e terminando colla prima: la seconda finalmente risulta dalla risposta per moto contrario, e vale a dire, che se la prima Parte procede diatonicamente o per salto in ascendere, la Parte

che imita, deve procedere diatonicamente o per salto in discendere, e viceversa.

Ne' pezzi a più Parti s' impiega sovente l' Imitazione, onde rendere le varie Parti più sensibili, ed in diverse maniere variare lo stesso motivo, secondo la Parte da cui si fa annunziare, secondo quelle che si prendono per farlo imitare, e secondo il genere dell' accompagnamento che si dà alle medesime diverse Parti. Si noti però che il tratto di canto che deve esser imitato, è bene che sia piuttosto semplice, e che proceda da qualche pausa. E questo basti per ciò che riguarda l' Imitazione.

Del Canone.

L' impiego di un dato soggetto in diverse Parti che si fanno intendere successivamente, partendo ciascuna di queste all' unisono od all' ottava di quella nota in cui cominciò la prima, e proseguendo esattamente colla stessa cantilena, forma ciò che dicesi *Canone* (*a*). Tale soggetto immaginar si può a capriccio; ma dee per tal modo esser disposto, che il canto d' una Parte formi mai sempre con quello della seguente una buona e piacevole armonia.

Generalmente si distingue il Canone in *finito* ed

(a) La parola *Canone* viene dal Greco, e vale *Regola*, perchè appunto in questa sorta di Composizione una sola cantilena dee servir di guida o di regola a tutte le Parti.

in *infinito.* Il Canone finito è quello in cui tutte le Parti finiscono insieme, e non si torna giammai da capo, a ripeterlo però interamentte; di modo che l'ultima Parte che ha attaccato il Canone, d' ordinario non lo termina, e piuttosto muta cantilena per formar cadenza unitamente alle altre Parti; oppure se questa lo termina, le Parti antecedenti non ripetono il Canone, ma bensì fanno intendere una *Coda*, la quale consiste nell' aggiunta di alcune note alla cantilena principale, onde opportunamente dar fine al Canone medesimo con tutte le Parti. E siffatta coda è sempre lodevole il trattarla anch' essa in Canone, sino a tanto che si può, e come, a cagion d' esempio, si è praticato nel Canone finito a tre Parti espresso nella *fig.* 33. *Contrappunto.* Il Canone infinito poi è quello in cui la Parte principale, terminata l'intera cantilena, torna nuovamente da capo, mentre che le altre Parti finiscono il Canone; e siccome queste ancora possono ripetere tutta la cantilena principale all' infinito, così ne avviene che una tal sorta di Canone chiamasi *infinito.* Veggasi l' esempio del Canone infinito nella *fig.* 34. *Contrappunto.*

Un' altra specie di Canone havvi inoltre che appellasi *Canone per aumentazione.* Questo consiste in una data disposizione delle Parti del medesimo, in cui la Parte inferiore altro non faccia che rendere tutte le note e le pause espresse nella Parte superiore, due volte più lunghe; di modo che la Parte inferiore non eseguisca precisamente che la metà di tutto il tratto di Canto espresso nella superiore. Un Canone per sif-

fatta maniera costrutto si è pure marcato nella *fig.* 35. *Contrappunto*, dal quale dedurre se ne può la cognizione con maggiore chiarezza. Questa sorta di Canone però si scrive comunemente in una sola Parte, non ostante che sia ordinato per essere da due eseguito; e si distingue eziandio alla testa del medesimo colle parole *Canone per aumentazione*, onde avvertire gli Esecutori che una Parte dee rendere tutte le note giusta il valore che rappresentano, e che l'altra deve all'opposto duplicare; e dove una Parte scorre una misura, l'altra deve scorrerne due, ond'eseguire le stesse note. La precisa metà di tal Canone si distingue poi con una *corona*, ad oggetto di rilevare così dove cessar dee la Parte che duplica il valore delle note; la qual cosa avviene all'indicato Canone per aumentazione, in cui sono a disteso espresse le due Parti.

In una sola Parte si notano pure sovente diversi Canoni a varie Parti, ne' quali casi però s'indica alla testa del dato Canone il modo a cui debbono attenersi le medesime nell'esecuzione, cioè se all'unisono od all'ottava ec. (*a*), ed inoltre gli opportuni

(a) Non solamente all'unisono od all'ottava può aver luogo in un Canone la ripetizione della Parte principale, ma eziandio alla quinta ed alla quarta al disopra della medesima. Notisi però in tali casi che tutti gl'intervalli di quel tono dove si pone la ripetizione, corrisponder debbono con la maggior precisione a quelli del tono principale, nel quale è stato disposto il soggetto precedente, e per cui in siffatte ripetizioni occorre sovente l'impiego d'alcuni accidenti a motivo del nuovo tono

segni delle riprese per norma della conveniente entrata di ciascuna di esse. Quando un Canone per siffatta maniera trovasi notato, si chiama *Canone chiuso*; e quando viene notato con tutte le Parti ed a disteso come deve essere eseguito, dicesi allora *Canone risoluto*.

Non parlo poi dei Canoni enigmatici (*a*); giacchè sono questi oramai del tutto aboliti, ricercandosi in oggi piuttosto di facilitare l' esecuzione di qualsivoglia musicale Componimento, che di accrescerla con tanti arcani inutili, come appunto faceasi per lo passato da non pochi Contrappuntisti.

CAPO II.

DEGLI ACCORDI.

Dalle tante relazioni che hanno i diversi accordi fra loro nella formazione dell' armonia, dipende prin-

in cui si fa passaggio. Il Canone all' unisono od all' ottava egli è poi il più naturale di tutti ed in oggi ancora più d' ogn' altro comunemente praticato.

(a) Nel Secolo passato ed anche al principio di questo era in grand' uso lo scrivere il Canone in una sola Parte, accennando puramente con qualche titolo misterioso il numero delle Parti che in esso entravano, ma senza indicare l'ordine a cui dovevano le medesime attendere nell' esecuzione; onde spettava propriamente agli Esecutori lo indovinare le entrate non solo, ma eziandio gl' intervalli a' quali doveano seguirsi.

cipalmente la musicale Composizione; di cui la Parte più essenziale ridonda affatto dalla perfetta cognizione di tutti quegli accordi de'quali può servirsi la Musica, e dal modo più vantaggioso di combinarli. Per ciò che riguarda la combinazione de' diversi accordi per formarne un intero pezzo, tutto questo si conviene alla modulazione, della quale a suo luogo. Basterà per ora ch' io risguardi particolarmente tali accordi nella loro natura, e semplicemente vi apponga qualche riflessione in generale sopra il loro impiego.

Altro non è un accordo qualunque che l'unione di due o più suoni che combinati sono giusta le regole dell' armonia, e che si fanno intendere tutti in una sola volta. Si considerano generalmente tutti i diversi accordi o per diretti o per inversi. Si chiama diretto un accordo, quando il suono fondamentale che lo ha prodotto, si trova al disotto di tutti gli altri suoni del medesimo accordo: ed inverso, alloraquando il suono fondamentale, invece d'essere al suo luogo naturale, vale a dire nel Basso, viene distribuito in qualche Parte superiore, oppure non si esprime del tutto: imperciocchè tutti i suoni d'un accordo possono essere a capriccio combinati dal Compositore, e così si può trasportare al Basso un suono superiore, ovvero superiormente trasportarne altri inferiori, ed in diverse ottave ancora; come pure lasciarne alcuni, siccome si usa comunemente per avere una piacevole melodia, un' ottima varietà ed una buona e conveniente espressione.

Un accordo inverso non è in sostanza dissimile dall' accordo diretto dal quale deriva, mentre formasi mai sempre da' medesimi suoni: dal rivoltamento di questi stessi suoni ne nascono però delle ben variate combinazioni.

Tutti questi accordi diretti ed inversi si dividono nuovamente in accordi consonanti e dissonanti. Gli accordi consonanti sono quelli i quali non ammettono che intervalli consonanti; ed i dissonanti quelli che racchiudono qualche dissonanza. L' armonia la più piacevole non si ha che dagli accordi consonanti; ma non è perciò che i dissonanti non siano d' una indispensabile necessità nell' armonia medesima (*a*). Se un accordo poi non è formato che di due soli suoni, dicesi allora accordo semplice ed anche accordo imperfetto, per opposizione all'accordo completo che non può essere formato di meno di tre o quattro suoni.

Non si ammettono pertanto nella musicale Composizione che accordi consonanti o dissonanti. Questi o sono fondamentali o derivati da' medesimi fondamentali per lo rivoltamento. Per accordo fondamentale altro non s' intende che l'accordo perfetto, quello di sesta e quello di settima. L' accordo perfetto esser può di due sorti, cioè maggiore o minore. Quello di sesta di tre sorti; due che si chiamano di sesta aggiunta, ne' quali la sesta è sempre maggiore,

---

(a) Si consultino nella Prima Parte di quest'Opera il Capo delle Consonanze e quello delle Dissonanze.

ma la terza può esser maggiore o minore; ed uno che si chiama di sesta accresciuta. L' accordo di settima finalmente può essere di cinque sorti; 1.° cioè con la settima minore, quinta giusta e terza maggiogiore: 2.° con la settima minore, quinta giusta e terza minore: 3.° con la settima maggiore, quinta giusta e terza maggiore: 4.° con la settima minore, quinta falsa e terza minore: 5.° con la settima diminuita, quinta falsa e terza minore. Il primo di questi accordi di settima si dice *accordo sensibile*, a causa della terza maggiore che è appunto la nota sensibile; si nominano il secondo, il terzo ed il quarto ciascuno semplicemente per *accordo di settima*; ed il quinto *accordo di settima diminuita* si appella. Non si contano pertanto che dieci accordi fondamentali. Da questi poi ne derivano tutti quegli altri accordi che nella musicale Composizione s'impiegano con tanto successo, e de' quali tutti parlerò più minutamente nel corso di questo Capo, ad oggetto di scoprire con la maggiore chiarezza tutte quelle mutazioni di cui sono suscettibili i medesimi accordi fondamentali. Si danno poi certi accordi che ammettono più dissonanze. Questi si chiamano *accordi di licenza*; ma si riducono anch'essi agli stessi accordi fondamentali; e di questi pure tratterò, onde nulla manchi a quanto appartiene alla materia degli accordi.

§. I.

Dell' Accordo perfetto, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.

L'accordo perfetto è quello che è composto di un dato suono che si prende per fondamentale, e dell' accompagnamento di terza, quinta ed ottava, che sono i numeri radicali dell'armonia. L' ottava però non è che una replica del suono principale; ma s' aggiunge questa per lo compimento degl' intervalli consonanti; onde tutti i diversi suoni che formano l' accordo perfetto, non sono propriamente che tre, cioè la prima ossia il suono fondamentale, la terza e la quinta: i quali diversi suoni sono veramente que' medesimi che risultano dall'accordo che dà la stessa natura nella risonanza del corpo sonoro (*a*). Siffatto accordo però risulta immediatamente o quasi immediatamente. Se la duodecima contenga e la decima settima maggiore, si ha immediatamente; e quasi immediatamente, se non contenga che la terza e la quinta, che sono le ottave o repliche. Queste così approssimate essendo a più piccioli intervalli e più convenienti alla capacità dell' orecchio, danno un accordo più pieno e più armonioso. Questo è l' accordo perfetto maggiore. L'accordo minore poi, sebbene im-

(a) Veggasi nella Prima Parte di quest' Opera al Capo II. il §. I. *Del Suono.*

mediatamente non si ottenga per natura, ma piuttosto sembri opera dell' arte, per esser questo pure tutto composto d' intervalli consonanti, produce ancora un effetto molto piacevole; ed in molti casi è più proprio che il maggiore, come, a cagion d' esempio, per una tenera o mesta espressione. Si chiama *Accordo perfetto*, perchè racchiude i principali intervalli consonanti, e perchè appunto forma una completa armonia che soddisfa l' orecchio.

In tale accordo la quinta esser dee mai sempre giusta: ma la terza esser può maggiore o minore, secondo che vuolsi stabilire un tono maggiore o minore (*a*): e siccome alla prima nota del tono non altro accordo conviene che questo, affinchè scopra l' orecchio più facilmente il suono fondamentale, e se il dato tono sia maggiore o minore, così non è permesso di principiare un pezzo musicale se non coll' accordo perfetto. S' impiega questo medesimo accordo al principio d' ogni nuovo periodo, onde l' orecchio venga occupato da' principali suoni di quel tono di cui si tratta; e finalmente al termine d' ogni pezzo, acciò l' orecchio ne rimanga del tutto soddisfatto: mentre l'armonia di tale accordo, tutto composto d'intervalli consonanti, forma precisamente una perfetta conclusione.

L'accordo

(a) Si osservi nella Prima Parte di quest' Opera al Capo IX. la *Forma del Tono maggiore*, ed al Capo X. quella del *Tono minore*.

L' accordo perfetto è il solo accordo fondamentale in cui non entra alcuna dissonanza; onde, compresi i rivoltamenti di cui va suscettibile questo accordo, non altro che a tre si riducono tutti gli accordi consonanti. Perocchè non si considerano già per un rivoltamento le varie distribuzioni che si possono fare ne'suoni superiori, in tanto che un medesimo suono regna nel Basso, ma bensì quando si varia il suono fondamentale: per cui un dato accordo non è suscettibile di maggiori rivoltamenti che del numero di que' diversi suoni che lo compongono, ciascuno de' quali può essere trasportato al Basso, e considerato per suono fondamentale dell' accordo inverso.

Quegli accordi pertanto che dal rivoltamento dell' accordo perfetto derivano, sono l' accordo di sesta, nel quale la nota del Basso è la terza dell' accordo perfetto; e l' accordo di quarta e sesta, in cui la nota del Basso è la quinta del medesimo accordo perfetto. Tale distribuzione d' accordi si rileva più chiaramente in note espresse nella *fig.* 1. *Accordi*, nella quale al *num.* 1. si ha l' accordo perfetto, ed ai *num.* 2. e 3. gl' indicati rivoltamenti.

In siffatto accordo poi non si richieggono sempre tutti gl' intervalli che lo compongono, ma si può ancora lasciarne alcuno, ed invece raddoppiarne qualch' altro, senza che cessi perciò d' essere un accordo perfetto; e tale omissione è pur anche in molti casi indispensabile, ond' evitare due quinte o due ottave di seguito, le quali vengono proscritte dalla buona

armonia. Si avverta però che la terza essendo quella che distingue il tono e che lo determina, addiviene perciò un intervallo essenziale, e che non è permesso giammai di tralasciare in tale accordo: onde i due accordi marcati nella *fig.* 2. *Accordi*, si riguardano pur anco come accordi perfetti, non ostante che in questi non vi sia espressa la quinta, avendo nel primo raddoppiata invece la terza, e nel secondo l'ottava.

§. II.

Dell' Accordo di sesta aggiunta, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.

Altro non è l'accordo di sesta aggiunta che un accordo perfetto al quale si è aggiunto un suono che genera una dissonanza maggiore. Questa dissonanza si è la sesta che in tale accordo appunto dee sempre essere maggiore: ma la terza può essere maggiore o minore, secondo che il tono principale sarà maggiore o minore: giacchè quest' accordo si ûsa principalmente su la quarta nota del tono, nella quale la sesta aggiunta è indispensabile, alloraquando da questa si ascende di grado all' accordo sensibile; e questa medesima sesta che è la quinta dell' accordo sensibile, per tale si considera nell'accordo della quarta del tono, e serve così a schivare le due quinte di seguito, che diversamente accadrebbero senza questa preparazione. Laonde nel tono di *A la mi re* naturale, per esempio, che è minore, la quarta *D la sol re*

viene accompagnata dalla terza minore, quinta giusta e sesta maggiore, come nella *fig.* 3. *Accordi*; e nel tono di *C sol fa ut*, per essere questo maggiore, la quarta *F fa ut* richiede la terza maggiore, e l'accompagnamento pure della quinta giusta e sesta maggiore, come si è marcato nella *fig.* 4. *num.* 1.

Si reputano questi per due diversi accordi di sesta aggiunta: ma tutta la differenza dei medesimi in altro non consiste che nella terza, egualmente come si distingue l'accordo perfetto maggiore e minore. Quegli accordi poi che da questo derivano pel rivoltamento, sono 1.° un accordo di sesta minore con terza e quarta, come nella *fig.* 4. *num.* 2., nel quale la nota che nel Basso vien considerata, è la terza dell'accordo di cui si tratta: 2.° un accordo di seconda, come *num.* 3.: e finalmente un accordo di settima, come al *num.* 4.

§. III.

Dell' Accordo di sesta accresciuta.

D'una terza maggiore, d'una quarta accresciuta, ossia tritono, e di una sesta accresciuta, come si è indicato al *num.* 1. *fig.* 5. *Accordi*, viene costrutto l'accordo così nominato di *sesta accresciuta*. Siffatto accordo non si pratica che sulla sesta nota del tono minore, alloraquando da questa si discende sopra l'accordo sensibile, e non ammette alcun rivoltamento. D'ordinario però in questo accordo si ommette la

quarta accresciuta, e per lo più vi si sostituisce la quinta giusta, come al *num.* 2.

§. IV.

Dell' Accordo sensibile, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.

Negli accordi dissonanti il più perfetto è l'accordo sensibile, il quale nell' armonia è ancora d' indispensabile necessità. In tale accordo viene accompagnato il suono fondamentale d' una terza maggiore, d' una quinta giusta e di una settima minore, siccome nella *fig. 6. num.* 1. *Accordi.* La dissonanza in questo accordo è la settima, la quale si chiama dissonanza essenziale; mentre non occupa già il luogo d' una consonanza, siccome fanno le altre dissonanze accidentali, ma è propria dell' accordo, ed è quella che determina la progressione del Basso.

Non si pratica tale accordo che nella quinta nota del tono: e siccome in esso la terza dee sempre formare la nota sensibile, così siffatta terza dee mai sempre esser maggiore, ancorchè il tono principale fosse minore.

E' proprio poi dell' accordo sensibile l' ascendere di quarta o discendere di quinta, e così cadere sopra la nota principale del tono. Qualche volta ancora si fa ascendere di grado; e ciò particolarmente dipende dalla qualità della cadenza che si pretende determinare.

Dal rivoltamento di questo accordo nasce quello di quinta falsa, che si ottiene col porre la terza al grave, come nella *fig. 6. num.* 2., un accordo di sesta maggiore, come al *num.* 3., e finalmente l'accordo di tritono che risulta dalla dissonanza essenziale collocata al grave, ed è poi la nota sensibile che forma il tritono, come più chiaramente si può rilevare al *num.* 4.. Avvertasi inoltre che in tale accordo sensibile, tanto se per diretto si pratica quanto per inverso, non è permesso giammai di alterare alcuno de' suoni che lo costituiscono.

§. V.

Dell' Accordo di settima, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.

Per accordo semplicemente di settima quello si dice in cui il suono principale è accompagnato di terza minore, quinta giusta e settima minore, come si vede nella *fig.* 7. *num.* 1. *Accordi.* Con questo accordo si può ascendere di quarta o discendere di quinta, egualmente come nell' accordo sensibile, avvertendo però che in questo vi si dee trovare mai sempre la settima, dove in quello della quinta, ossia sensibibile, tale disposizione è arbitraria. Puossi impiegare tal sorta d' accordo sopra la seconda nota d' un tono maggiore, quando non convenga di far seguire all'accordo perfetto maggiore quello della quarta del tono; nel qual caso l' accordo di questa seconda nota

si considera appunto per quello stesso della quarta, ma però inverso.

Col rivoltare questo accordo, se ne ottiene uno di sesta aggiunta, come *fig.* 7. *num.* 2., uno di sesta minore, come al *num.* 3., e finalmente un accordo di seconda, come al *num.* 4.

Hanno luogo in questo accordo diverse alterazioni. E primieramente la terza può essere resa maggiore, per cui si forma poi l'accordo sensibile di cui si è parlato di sopra. La quinta può esser resa falsa, la qual sorta d'accordo si pratica nella seconda nota del tono minore per le ragioni stesse per cui ha luogo con la quinta giusta nella seconda nota del tono maggiore; ed a motivo del tono minore la forza della modulazione fa prendere per giusta la quinta falsa; e quest' accordo di settima con quinta falsa si è marcato nella *fig.* 8. *Accordi.* L'alterazione, per ultimo, che ha luogo nella settima nota, per cui questa può essere maggiore, alloraquando si abbia anche la terza già maggiore: in questo caso la forza della modulazione fa prendere la settima per minore; e non per altro motivo vien praticata maggiore, che per conservare l'impressione di quel dato tono in cui quest'intervallo riesca proprio del medesimo. Nella *fig.* 9. *Accordi* si è marcato tale accordo, onde rilevare più chiaramente gl'intervalli che lo costituiscono.

§. VI.

Dell' Accordo di settima diminuita, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.

Alloraquando il semitono, ossia la nota sensibile di un dato tono, viene accompagnata di terza minore, quinta falsa e settima diminuita, si chiama questo *Accordo di settima diminuita.* Tale accordo si pratica per lo più sopra la nota sensibile de'toni minori, ne'quali appunto riesce di più grande effetto che ne'maggiori, giacchè l'intervallo della settima diminuita si riconosce che veramente al tono minore appartiene.

Per rilevare con note la distribuzione degl' intervalli che lo formano, veggasi la *fig.* 10. *num.* 1. *Accordi.* Quegli accordi poi che dal rivoltamento di questo derivano, si sono pure espressi ai *num.* 2., 3. e 4.; e vale a dire, un accordo di quinta falsa e sesta maggiore, un altro di terza minore e tritono, e finalmente l'accordo di seconda accresciuta. Si avverta però che i suoni dai quali si forma tale accordo di settima diminuita, e quelli per conseguenza che dal medesimo nascono per lo indicato rivoltamento, non sono suscettibili d' alcuna alterazione.

§. VII.

Degli Accordi di licenza.

Accordi di licenza quelli si chiamano che am-

mettono più dissonanze, ma in tal modo disposte ed allontanate che non producano cattivo effetto nell'armonia, ma servano piuttosto a riempirla maestosamente. In siffatti accordi però sempre si eccede l'estensione dell'ottava.

Si conoscono gli accordi di licenza, alloraquando al disotto dell'accordo di settima si fa intendere un nuovo suono. Questo può essere collocato una terza al disotto del suono fondamentale, come nella *fig.* 11. *Accordi:* nel qual caso si chiama *Accordo di nona;* e può essere pure collocato una quinta al disotto del medesimo suono fondamentale, come nella *fig.* 12.: che *Accordo d'undecima* si appella. Il primo di questi due accordi di licenza, quando l'accordo di settima è sensibile, ed il suono al disotto aggiunto sia la terza del tono minore, come nella *fig.* 13., allora quest'accordo, io dico, si nomina *Accordo di quinta accresciuta.* Il secondo accordo di licenza poi, quando è sensibile, ed il suono aggiunto sia il tono principale, come nella *fig.* 14., si nomina *Accordo di settima accresciuta.*

Oltre a queste due specie d'accordi di licenza, se ne conta un altro ancora che risulta dall'accordo di settima diminuita, alloraquando al disotto si fa intendere la nota del tono principale, come nella *fig.* 15. *Accordo.* Le dissonanze che in tutti questi accordi di licenza si praticano, esser debbono mai sempre preparate e generalmente salvate in discendere di grado, a riserva della nota sensibile che naturalmente deve ascendere. Notisi bene la conveniente distribu-

zione negl' intervalli superiori, affinchè le dissonanze non riescano del tutto insoffribili, e per cui in tal sorta d'accordi si pratica ancora di togliere qualche dissonanza, onde alleggerire per siffatta maniera in molti casi la durezza de' medesimi.

CAPO III.

DELLE CADENZE.

Il passaggio d'un accordo dissonante ad un accordo consonante è quello che costituisce la Cadenza in generale. Da due suoni fondamentali però risulta il proprio atto della Cadenza; e di questi il primo è quello che annunzia la Cadenza medesima, ed il secondo è quello che la termina. La Cadenza suppone necessariamente un riposo: e siccome ogni frase armonica esser dee mai sempre terminata per un opportuno riposo, ne nasce quindi che il termine d'una frase con cui si cada sopra un dato accordo, è quello appunto che si chiama Cadenza.

Che se ad un accordo dissonante vogliasi poi far seguire un altro accordo dissonante, in allora altro non si fa che schivare la Cadenza medesima; di modo che, avendo riguardo mai sempre a salvare la dissonanza sopra una consonanza dell' accordo seguente, si può in tal guisa praticare più a lungo una successione di siffatti accordi dissonanti, ed ottenerne poi alla fine di questi la vera Cadenza, purchè se ne fac-

cia opportunamente intendere un dato accordo consonante.

Il primo de' due suoni dai quali propriamente risulta la Cadenza, suppone pertanto un accordo dissonante; anzi la dissonanza medesima è quella che fa desiderare il riposo, e che a questo ci conduce. Non dassi adunque alcuna Cadenza senza dissonanza espressa o sottintesa; nè puossi ottenere il termine della Cadenza medesima, se non per mezzo d' un accordo consonante; massime che la proprietà delle consonanze quella appunto si è di soddisfare pienamente l' orecchio, e di produrre un perfetto riposo. Tale poi si è la necessità della dissonanza nell'accordo che precede il termine della Cadenza, che senza di questa il riposo non verrebbe annunziato, e per conseguenza lasciando indeterminata la progressione, sarebbe arbitrario il fermarsi ancora sopra il primo accordo; ed il secondo così non sarebbe nè anche necessario.

La Cadenza è una dote indispensabile dell' ottima Musica, che a chi l' eseguisce, non meno che a chi l' ascolta, porge un vivo sentimento della misura, di modo che essi la marcano, e s' accorgono che questa cade in acconcio, senza che nè pure vi badino. Dannosi poi diverse classi di Cadenze, le quali tutte hanno luogo comunemente nella musicale Composizione; e sono 1.° la Cadenza armonica; 2.° la Cadenza aritmetica: 3.° la Cadenza rotta; e 4.° la Cadenza composta: delle quali tutte ora intraprendo minutamente lo svolgimento.

§. I.

Della Cadenza armonica.

Consiste la Cadenza armonica nel far succedere all' accordo sensibile, ossia della quinta del tono, l'accordo perfetto, ossia quel dato tono principale di cui si tratta, col far discendere il Basso fondamentale di quinta o col farlo ascendere di quarta (che è poi lo stesso riguardo al tono che ne risulta), e così stabilire il più perfetto di tutti i riposi, come si è praticato nella *fig.* 1. *Cadenze.* Tale riposo è quello che più appieno soddisfa l' orecchio non solo, ma ancora lo spirito; e questo così nasce nella Cadenza perfetta, perchè nel suono principale viene racchiuso quello eziandio della quinta; mentre ogni suono principale è sempre accompagnato per sua natura dalla duodecima, la quale appunto è l' ottava della quinta: ond' è che col far passaggio dalla quinta che è il prodotto, al tono principale che si è il generatore, rimane per siffatta maniera l'orecchio soddisfatto, che non sa più altro desiderare; e nel medesimo generatore, in somma, scopre l' orecchio in una sola volta il generatore ed il prodotto. Appellasi poi Cadenza armonica, mentre si forma mai sempre col mezzo della quinta che è appunto la divisione armonica dell' ottava.

Viene sempre annunziata questa Cadenza dall' accordo sensibile. Si riconosce in questo la terza maggiore che è indispensabile in tale accordo, mentre quella si è che forma precisamente la nota sensibile,

e che, come tale, è destinata ad ascendere al tono, nel madesimo tempo che la quinta sopra questo deve cadere.

S' impiega la Cadenza armonica per terminare convenientemente un periodo, e bene spesso ancora una frase, massime nelle successioni d' accordi dissonanti, nelle quali appunto, per terminare opportunamente la frase, egli è necessario di far intendere l'accordo sensibile, e farne seguire perciò una siffatta Cadenza.

§. II.

Della Cadenza aritmetica.

La Cadenza aritmetica si ottiene colla progressione fondamentale di quinta in su o di quarta in giù: all' opposto di quanto si pratica nella Cadenza armonica, la quale invece consiste nella progressione fondamentale di quinta in giù o di quarta in su, come si è detto di sopra. E siccome appunto con siffatta Cadenza si divide l' ottava aritmeticamente, così vien detta Cadenza aritmetica. Si annunzia questa coll' accordo dissonante di sesta aggiunta; e la sesta poi che in tale accordo è quella che forma la dissonanza, dee risolversi sopra la terza del seguente accordo consonante, con cui si termina la Cadenza medesima: pel quale effetto si fa ascendere diatonicamente, come si può vedere nella *fig. 2. Cadenze.*

Nella Cadenza aritmetica è il suono generatore che passa al suo prodotto: cosicchè l' orecchio non

rimane del tutto soddisfatto, ma desidera piuttosto di ritornare al primo generatore; e riguardo appunto al riposo difettoso che in tal guisa viene prodotto, chiamasi pure questa Cadenza medesima *Cadenza imperfetta* ed anche *Cadenza irregolare.*

§. III.

Della Cadenza rotta.

L'accordo sensibile che nella Cadenza armonica è obbligato di ascendere di quarta o discendere di quinta, produce una Cadenza rotta, alloraquando ascende solamente d'un grado, come nella *fig.* 3. *Cadenze.* Si chiama Cadenza rotta, poichè con essa si rompe diffatto la Cadenza armonica: cioè invece di cadere sopra il tono principale dopo l'accordo sensibile, come nell'indicata Cadenza armonica, si cade inaspettatamente sopra il tono della sesta nota. Quando poi si ascende d'un grado per mezzo dell'accordo di settima diminuita, siccome nella *fig.* 4., si ha un riposo quasi egualmente naturale, come quello della Cadenza armonica.

§. IV.

Della Cadenza composta.

Si fa precedere comunemente alla Cadenza composta l'accordo consonante della prima nota del to-

no, e si termina egualmente come la Cadenza armonica, col far intendere cioè l'accordo sensibile e successivamente quello del tono principale; ma questa però si aggira con alcuni accordi intermedj prima di effettuare il proprio atto della Cadenza medesima; ed è appunto per questo che tal sorta di Cadenza appellasi *Cadenza composta*, cioè composta di parecchi accordi.

Varie sono le maniere con cui puossi ordinare siffatta Cadenza; si può, a cagion d'esempio, dopo l'accordo perfetto, far seguire quello di sesta aggiunta sopra la quarta nota, quindi ascendere di grado all'accordo sensibile, e compiere la Cadenza coll'accordo della prima del tono, come si è praticato nella *fig.* 5. *Cadenze*; oppure, dopo l'accordo di sesta aggiunta, far seguire l'accordo consonante di quarta e sesta sopra la quinta nota del tono, come nella *fig. 6.*; e puossi finalmente variare più volte gli accordi sopra la medesima quinta nota del tono, e come, a cagion d'esempio, si è praticato nella *fig.* 7. *Cadenze.*

L'armonia che da siffatta Cadenza risulta, forma una ben ordinata conclusione; ond'è che questa d'ordinario impiegasi alla fine di ciascuna parte d'un pezzo musicale; e per cui tale Cadenza chiamasi eziandio *Cadenza finale.*

CAPO IV.

Della Modulazione.

La maravigliosa combinazione de' diversi musicali pezzi dipende principalmente dalla buona modulazione. Questa infatti si è quella che serve non solo per aggirare convenientemente un dato tono, e rendere sotto diversi aspetti gli accordi che ad esso appartengono, intanto che nel medesimo si rimane, ma per istabilire ancora il passaggio dall' uno all' altro tono nel modo il più regolare ed il più piacevole ancora all' orecchio: e tutta la melodia e l' armonia, in somma, viene per siffatta maniera da essa ne' diversi toni ottimamente condotta.

La legge principale della modulazione tutta consiste nella concatenazione degli accordi, ciascuno de' quali deve almeno avere una nota comune col suo antecedente. Tanto si può modulare col far intendere diversi accordi tutti appartenenti ad un medesimo tono principale, quanto col far seguire una o più mutazioni di tono. La modulazione in un sol tono è la più facile di tutte; ma anche in questa vi sono però diverse cose da avvertire, come vedremo in appresso. Riguardo poi alla modulazione ne' diversi toni, si debbono considerare i rapporti dell' uno all'altro tono al quale si fa passaggio: delle quali cose tutte eziandio parlerò a suo luogo.

Un dato tono maggiore o minore non ha che

cinque toni relativi ne' quali d'ordinario si fa passaggio, e ne' quali può liberamente aver luogo una frase nel corso d'un pezzo. Questi nel tono maggiore sono: il tono della quinta e quello della quarta, i passaggi ne'quali formano tutte le modulazioni ordinarie, e risultano sempre toni maggiori egualmente come il tono principale; ed il tono della sesta, della seconda e della terza, che a riguardo del medesimo tono principale maggiore servono per le modulazioni straordinarie, e che all' opposto sono sempre toni minori. I toni relativi poi del tono minore sono: il tono maggiore della terza, il minore della quinta ed il maggiore della settima; dagli opportuni passaggi ne' quali si hanno tutte le modulazioni ordinarie del tono minore: ed il tono maggiore della sesta ed il minore della quarta, da' quali si ottengono le modulazioni straordinarie del medesimo tono minore.

A riguardo della settima nota nel tono maggiore e della seconda nel minore, non puossi in queste stabilire regolarmente un tono, a motivo della quinta falsa che nel primo caso è la quinta della nota sensibile, e nel secondo è la quinta che propriamente si trova sopra la seconda nota suddetta del tono minore.

Da tutto questo inoltre hassi per regola costante che il tono della quarta e quello della quinta sono sempre uniformi al tono principale, di modo che se il tono principale è maggiore, quello della quarta e quello della quinta lo sono egualmente; e così minori, se minore è il tono principale. Il tono della terza e quello della sesta seguono invece una regola tut-

ta

ta contraria, cosicchè se il tono principale è maggiore, questi sono minori, e viceversa. Rapporto infine alla seconda nota del tono maggiore ed alla settima del tono minore, un tono minore ne risulta nel primo caso, e maggiore nel secondo.

Non solo poi nel corso d' un pezzo può aver luogo la modulazione ne' toni relativi; ma puossi ancora far passaggio in qualunque altro tono possibile; ed in questi pure formansi delle frasi: mentre che così convenga all' espressione, ed il dato pezzo sia d'una conveniente lunghezza.

Per praticare impertanto qualsivoglia modulazione, si dee primieramente considerare cosa addiviene quel dato tono che si ha per le mani, rapporto a quello in cui s'intende far passaggio, ed accompagnarlo, secondo che lo richiede la modulazione del nuovo tono, a tenore, in somma, delle regole prescritte all' accompagnamento (*a*). Una regola costante della buona modulazione, che necessariamente avvertir si dee, quella inoltre si è d'annunciar sempre il nuovo tono per mezzo dell' accordo sensibile diretto oppure inverso: giacchè alcun tono non può essere regolarmente determinato, se al principio della corrispondente modulazione non si faccia primieramente intendere l'accordo sensibile del medesimo nuovo tono in cui si pretende far passaggio. Per la più chiara

(a) Si consulti la Regola generale dell' accompagnamento nella Lezione III. del Cembalo.

intelligenza delle quali cose, passerò ora a ragionare particolarmente delle diverse modulazioni e di ciascheduna in particolare.

§. I.

Della Modulazione in un sol tono.

Non altro si richiede per praticare la modulazione in un sol tono, che di far intendere i diversi suoni che entrano nella Scala del medesimo; ma questi distribuiti però ne' diversi accordi che al dato tono principale appartengono, senza alterazione alcuna de' medesimi suoni da' quali si formano. In questa modulazione debbesi impiegare sovente l'accordo del tono principale, e quello della quinta, ossia sensibile, ma però con differenti posizioni; affinchè la modulazione medesima venga arricchita di quella varietà che tanto in quest'Arte si ricerca. Una siffatta modulazione è marcata nella *fig.* 1. *Modulazioni*: ma si noti però che innumerabili sono le maniere con cui puossi aggirare un sol tono: per addestrarsi in queste serviranno poi le regole dell' armonia, delle quali a suo luogo si tratterà.

Si ottiene pure la modulazione in un sol tono col prolungare la nota principale dell'accordo nel Basso, e variare gli accompagnamenti superiori, come nella *fig.* 2.; ma una tal sorta di modulazione chiamasi più comunemente *tratto di pedale.*

Siffatta modulazione in un sol tono serve mira-

bilmente a prolungare le frasi, ad occupare piacevolmente l' orecchio in quel dato tono di cui si tratta, ed inoltre a rinforzare grandemente l' espressione; ond' è che questa non solo si usa al principio d'ogni pezzo musicale, ma nel progresso ancora de' diversi periodi del pezzo medesimo.

§. II.

Della Modulazione ne' toni relativi del tono maggiore.

Dei cinque toni relativi del tono maggiore, due servono per le modulazioni ordinarie, e tre per le straordinarie: le quali tutte si praticano come nel modo seguente.

Prima Modulazione ordinaria del tono maggiore.

Il passaggio alla quinta del tono è quello che propriamente costituisce la modulazione la più perfetta, che ha più d' analogia a quella del tono principale, e che si chiama *prima Modulazione ordinaria.* La quinta infatti è nel rapporto più semplice di tutti dopo l' ottava; ed inoltre non solo entra questa nell' accordo principale, come corda essenziale del tono, ma ancora si riconosce come fondamentale del proprio accordo della quinta. S' impiegano in questo i suoni egualmente come nel tono principale, eccettuatane la quarta nota che necessariamente si deve alterare per

renderla nota sensibile; ed in somma, si ha fra questi due accordi una nota di concatenazione che rende perfetta tale modulazione.

Siccome poi la prima parte d'un pezzo musicale, stabilito in un tono maggiore, dee sempre terminare nel tono della quinta, ne avviene che questa prima modulazione ordinaria è ancora di prima necessità nella Composizione.

Un esempio d'una siffatta modulazione si è indicato nella *fig.* 3. *Modulazioni*; ma si dee però avvertire che ne' musicali pezzi si pratica comunemente di raddolcire la modulazione medesima per mezzo di alcuni accordi intermedj che al dato tono ci conducono insensibilmente, come, per esempio, si è praticato nella *fig.* 4., e per lo più coll'aggiugnere eziandio la Cadenza composta. Ed infatti, se dopo l'accordo del tono principale si voglia subitamente far intendere l'accordo sensibile del nuovo tono, coll'essere tale accordo sensibile del tutto estraneo al primo tono, cagiona un notabile scuotimento all'orecchio; ma se invece si conduce la modulazione dall'uno all'altro tono per mezzo degli accordi intermedj, e inoltre si faccia intendere il nuovo tono avanti d'apporvi alcuna alterazione: si viene nel progresso in questo a cadere nel modo il più piacevole all'orecchio medesimo.

Seconda Modulazione ordinaria del tono maggiore.

Risulta questa seconda modulazione ordinaria dal

passaggio alla quarta del tono. L'accordo perfetto maggiore diviene accordo sensibile della quarta nota del medesimo tono principale colla sola aggiunta della settima minore: ed ecco in che consiste tutta la sostanza di tale seconda modulazione ordinaria. Questa modulazioperò non è meno necessaria che la prima nella musicale Composizione. Imperciocchè se nella prima parte d'un pezzo egli è necessario di far passaggio dal tono principale alla quinta del medesimo; si richiede altresì nella seconda di far passaggio dal tono della quinta al tono principale del pezzo. E siccome nel dominare il tono della quinta, non si considera la nota del primo tono del pezzo, che per la quarta del medesimo dominante: così da ciò ne avviene l'impiego indispensabile di tale seconda modulazione ordinaria.

Siffatta modulazione non è meno analoga al tono principale, che la prima modulazione ordinaria; mentre, se nell'impiego della prima modulazione non si altera che la quarta nota per ottenere il tono della quinta, in questa seconda altro non occorre che l'alterazione nella settima per passare al tono della quarta; e se nella prima si ha la quinta del tono principale per nota di concatenazione, che serve poi per la nota fondamentale del proprio accordo della quinta, come di sopra si disse: nella seconda si ha la nota fondamentale del tono, che serve per la quinta d'accompagnamento nell'accordo della quarta, nel quale così si fa passaggio.

Se si considera pertanto la relazione del tono

maggiore col tono della quarta del medesimo, non altro occorre che di aggiugnere la settima minore, come s' è detto disopra, e giusta l' esempio della *fig.* 5. *Modulazioni*; ma se conviene di tramezzare la medesima modulazione con altri accordi, si può questa pure in ben diverse maniere aggirare: ed un esempio se ne dà nella *fig.* 6.

Prima Modulazione straordinaria del tono maggiore.

Alloraquando all' espressione convenga, si può poi liberamente far passaggio alla sesta nota del tono, che a riguardo del tono maggiore principale di cui si tratta, viene questa a formare un tono minore. In tale modulazione però si riconoscono due suoni comuni, i quali sono la nota del tono principale e la terza del medesimo, che servono per terza e quinta dell'accordo perfetto sopra l' indicata sesta nota. Questa modulazione è straordinaria, mentre il tono che risulta, non è maggiore, come lo è quello che si ha dalle altre due modulazioni ordinarie: ma dopo quelle, la più relativa e la più analoga al tono principale questa è certamente. Ed infatti non solo si hanno in tale modulazione due note comuni; ma i medesimi suoni che servono pel tono principale, si hanno ancora egualmente nel discender dalla Scala di questo nuovo tono. Un esempio di questa modulazione veggasi posto in note nella *fig.* 7. *Modulazioni*, e nella *fig.* 8. con altri accordi aggirata.

Seconda Modulazione straordinaria del tono maggiore.

Il passaggio alla seconda nota del tono è quello che costituisce questa seconda modulazione straordinaria. Siffatta modulazione però non è così naturale riguardo al tono principale, come la prima; di modo che nel corso d'un pezzo non conviene fermarsi lungamente in tal tono, mentre questo potrebbe in certa tal qual maniera far dimenticare la modulazione del tono principale, la quale si dee sempre aver di mira nella buona armonia. Veggasene l'esempio nella *fig.* 9. *Modulazioni*, e nella *fig.* 10. la medesima modulazione più prolungata con diversi accordi.

Terza Modulazione straordinaria del tono maggiore.

L'ultima modulazione straordinaria ne' toni relativi del tono maggiore è il passaggio alla terza. In questa modulazione si riconoscono due note comuni col tono principale, cioè la terza e la quinta del medesimo, delle quali due note serve la prima al nuovo tono per nota fondamentale, e la seconda per terza: ma il tono minore che ne risulta, ed i diversi suoni che in questo debbonsi alterare, massime nell' ascendere per la propria Scala, allontanano talmente la modulazione del tono principale, che questa nell' ordine de' toni relativi del tono maggiore tiene luogo per l'ultima. In che modo poi si pratichi questo passaggio, eccolo nella *fig.* 11. *Modulazioni* brevemen-

te esposto, e nella *fig.* 12. con altri intermedj accordi assai più aggirato.

§. III.

Della Modulazione ne' toni relativi del tono minore.

Tre sono le modulazioni ordinarie che si hanno dai cinque toni relativi al tono minore, onde a due solamente si riducono le straordinarie: le quali tutte si praticano come segue.

Prima Modulazione ordinaria del tono minore.

Il primo passaggio che più si conviene al tono minore, egli è quello alla terza del medesimo; ed è questo appunto che forma la prima modulazione ordinaria del tono minore: giacchè tutti i medesimi suoni che nel tono principale si hanno in discendere, servono egualmente per ascendere nel nuovo tono, che poi dev' essere maggiore, e che come tale più appieno soddisfa l' orecchio. In questo riconosconsi pur anco due suoni comuni col primo tono, cioè la nota fondamentale e la terza, che nel suddetto tono principale servono per terza e quinta.

Tale modulazione è marcata nella *fig.* 13. *Modulazioni*; ma ne' musicali pezzi in diversi casi, e più comunemente per accrescere l' espressione, in questo passaggio, si usa piuttosto d' una certa licenza, la quale consiste nel far intendere il nuovo tono

maggiore immediatamente dopo aver lasciato sospeso l' accordo consonante maggiore sopra la quinta nota del suddetto tono minore, come alla *fig.* 14. si è indicato. Anche questa modulazione può essere in varie guise aggirata : e principalmente col formare una digressione sopra la quinta nota per mezzo dell'accordo di settima diminuita, indi far intendere il nuovo tono maggiore, come nella *fig.* 15. *Modulazioni* ec.

Seconda Modulazione ordinaria del tono minore.

La seconda modulazione ordinaria del tono minore risulta dal passaggio alla quinta del medesimo. Questa modulazione non è così naturale come la prima, ma dopo quella però è la più analoga al tono minore. Un esempio di questa modulazione evvi nella *fig.* 16. *Modulazioni.*

Terza Modulazione ordinaria del tono minore.

Si stabilisce la terza modulazione ordinaria del tono minore col passaggio alla settima nota del medesimo; ed una tale modulazione si è pure segnata con note nella *fig.* 17. *Modulazioni.*

Prima Modulazione straordinaria del tono minore.

La prima modulazione straordinaria che si ottiene dal tono minore, quella si è alloraquando si fa passaggio alla sesta nota del medesimo. Il tono mag-

giore che in questo caso ne risulta, ha due note comuni con il tono minore principale, le quali sono la terza e la quinta, che nel medesimo tono principale formano la nota fondamentale del tono e la terza: ma questo tono maggiore che poi si ha una terza al disotto del minore, allontana siffattamente l'impressione del medesimo principale, che tale modulazione non si considera che per una modulazione straordinaria: dopo però le ordinarie per quella si stima che più dell' altre conviene ai toni relativi del tono minore. Veggasene l'esempio nella *fig.* 18. *Modulazioni.*

Seconda Modulazione straordinaria del tono minore.

Se all' accordo perfetto minore s'innalza la terza d'un semitono, e vi si aggiugne la settima minore, come nell' esempio della *fig.* 19. *Modulazioni*, se ne ottiene per siffatta maniera l'accordo sensibile del tono della quarta del medesimo, al quale è obbligato di cadere. Questo passaggio è quello che costituisce appunto una tale modulazione straordinaria; la quale però è la meno perfetta di tutte le altre che ne' toni relativi del tono minore si praticano: mentre le alterazioni che occorrono per questa aggirare, allontanano di molto la naturalezza del tono principale.

§. IV.

Avvertimenti intorno alla Modulazione.

Nella modulazione armonica non solamente si considera il passaggio ne' toni relativi d' un dato tono maggiore o minore; ma in generale quello ancora di que' diversi toni che si conoscono del tutto estranei e lontani da quel dato tono principale che si ha per le mani. In questi casi particolari, se il primo tono cammina per diesis ed il secondo per bemolli o viceversa, si pratica d' ordinario di levare gradatamente i primi, e per grado ancora accrescere i secondi; e per siffatta maniera scorrere que' diversi toni intermedj che al dato tono ci conducono opportunamente. In qualunque maniera poi vogliasi aggirare la modulazione, avvertasi che ciascun tono che si prende, esser dee mai sempre relativo all' ultimo che si lascia. Senza di queste avvertenze non si avrebbero che modulazioni del tutto opposte, dalle quali ne risulterebbero passaggi i più aspri e i più disgustosi all' orecchio.

Si noti che l'impiego d' un accordo diretto o inverso non è già indifferente per le diverse modulazioni, e che il cambiamento d' una sesta minore in maggiore, o maggiore in accresciuta, basta a cagionare un passaggio dall' uno all' altro tono. Nel primo caso la sesta maggiore è la nota sensibile dell' accordo inverso della quinta; e nel secondo la sesta accresciuta si considera nell' accompagnamento della sesta nota, che

cade sopra l' accordo sensibile del tono minore. Per ultimo si deve avvertire che un solo giro di modulazione si può praticare in più variate maniere; ma che l' accordo perfetto non può essere preceduto che dall' accordo sensibile diretto od inverso, dall' accordo di sesta accresciuta, da quello di settima diminuita, e finalmente da un altro accordo perfetto distante una terza od una quarta od una quinta; e tanto in ascendere che in discendere.

CAPO V.

De' Movimenti delle Parti.

Nella musicale Composizione a più Parti si pratica mai sempre un dato movimento nelle medesime, affinchè ne risulti l' eleganza e la varietà. Si considera d' ordinario il movimento delle diverse Parti contrapposte pel rapporto di due in due; di modo che si distingue, a cagion d' esempio, la specie del movimento tra il Basso ed il Soprano, oppure tra il Basso ed il Contralto, o tra il Contralto ed il Soprano ec.; ma questo movimento in generale risulta dal progresso de' suoni in ciascuna delle diverse Parti dal grave all' acuto o dall' acuto al grave.

Le diverse specie di movimento che hanno luogo nella Composizione, a tre per tanto si riducono; e sono il *moto retto*, il *moto obliquo* ed il *moto contrario*: i quali tutti ora conviene maggiormente distinguere.

§. I.

Del moto retto.

Alloraquando due Parti nel medesimo tempo ascendono o discendono pei diversi musicali intervalli, come a cagion d' esempio, si è praticato nella *fig.* 1. *Movimenti*; vengono queste a formare quel dato movimento che si chiama *moto retto.*

Questo movimento però non ha luogo che in que' passi ne' quali le due Parti procedono per intervalli consonanti l' una rapporto all' altra. Quelli di terza e di sesta sono per questo i più opportuni, e quelli dell' unisono s' impiegano ancora, e soventi volte con questo stesso movimento.

§. II.

Del moto obliquo.

Se una Parte si ferma ad un dato intervallo, mentre che un' altra cammina per diversi altri in ascendere o in discendere; risulta da queste due il *moto obliquo.* Per rilevare però più chiaramente tal movimento iu due Parti tra il Basso, per esempio, ed il Soprano, veggasi la *fig.* 2. *Movimenti.* Il moto obliquo è per altro di non tenue vantaggio ne' grandiosi pezzi di Musica arricchiti di più Parti: imperciocchè serve sorprendentemente al contrasto delle medesime diverse Parti, e ad ottenere, in somma, una gran parte del più artificioso Contrappunto.

§. III.

Del moto contrario.

In altro non consiste il moto contrario che in una continua opposizione, praticata negl' intervalli con cui due Parti procedono; di modo che, se l' una ascende, l' altra discender debbe, e viceversa. Nella *fig.* 3. *Movimenti* si è espresso un tratto di moto contrario fra il Soprano ed il Basso: affinchè per mezzo delle note musicali si rilevi ancora più distintamente in che il medesimo consista.

Tale movimento serve non meno ad ottenere l' eleganza del gusto e la più bella varietà, che per schivare molti inconvenienti: e la successione infatti delle quinte e delle ottave, benchè vietate dalle regole dell' armonia, vengono in molti casi con questo movimento permesse; e massime in que' pezzi arricchiti d'un grandissimo numero di Parti, ne'quali bene spesso convien ricorrere a tale movimento, onde schivare il difetto della data viziosa progressione.

CAPO VI.

Delle Frasi.

Tutta la bellezza de' musicali pezzi i più distinti in altro certamente non consiste che nella felice invenzione delle frasi, con una conveniente disposizione

e legatura di esse, e con tutte quelle proporzioni, in somma, che servono a renderle ben chiare e distinte, con indicare opportunamente il giusto termine di ciascheduna, e così prevenire in qualunque caso la difettosa confusione delle medesime.

Distinguonsi nella musicale Composizione due specie di frasi, una cioè che appartiene alla melodia, e l'altra all'armonia. Qualunque frase però deve avere un sentimento più o meno determinato, e che vada a finire con una data Cadenza.

§. I.

Della Frase nella Melodia.

Procede la frase nella melodia da una successione di suoni talmente disposti, tanto rapporto al tono quanto alla misura, che questi formino un canto ben unito, il quale vada a risolversi sopra una delle corde essenziali del tono. Una frase nella melodia può avere il suo principio ed il suo fine in qualunque tempo della misura; può occupare una sola misura, ed anche meno; e puossi pure aggirarla in due, tre o quattro misure e più ancora, giusta che lo addimanda il dato sentimento; ed in una medesima frase finalmente può aver luogo eziandio il cambiamento di tono.

§. II.

Della Frase nell' Armonia.

Più accordi che si succedano colle opportune legature espresse o sottintese, quando formano questi una data Cadenza, costituiscono quel tratto d' armonia, che *frase armonica* si appella; di modo che, se in una successione armonica la Cadenza viene schivata con delle dissonanze aggiunte ai diversi accordi intermedj, la frase si trova per conseguenza prolungata.

In ogni prezzo musicale si debbono sempre disporre le frasi regolarmente, così, in somma, che queste riescano di facile intelligenza all' Esecutore, affinchè possa convenientemente distinguerle, e marcare i diversi accenti con tutta quella esattezza che in quest'Arte tanto si richiede.

CAPO VII.

Del Periodo.

Altro non è il Periodo che una certa unione di frasi, talmente fra esse ordinate a formare una data parte di un pezzo musicale. Confondono alcuni la frase col periodo, e non altro intendono per questo che una sola frase; ma si distingue il vero periodo dalla frase, in quanto che questo di più frasi è composto: e dove una frase termina comunemente colla

sola

sola Cadenza, la desinenza del Periodo rendesi ognora sempre più sensibile con un dato tempo d'aspetto.

CAPO VIII.

AVVERTIMENTI INTORNO ALLA MELODIA.

Dar non si possono per la Melodia precetti costanti, mentre questa da altro non dipende che dalla sola fantasia del Compositore (*a*). Tutto quello pertanto che puossi avvertire intorno a questa, si riduce al conveniente impiego delle note di supposizione che entrano nella melodia, ed all'espressione in generale della stessa melodia, nella quale la medesima riconosce tutta la sua forza maggiore.

§. I.

Delle note di supposizione che entrano nella Melodia.

La successione de' suoni da' quali risulta la melodia, non sempre procede per gradi disgiunti, come sono i suoni che cadono sopra i diversi accordi, ma bene spesso per ornare la melodia medesima e rendere sempre più piacevoli le cantilene, cammina per gradi

(a) Si osservi nella Prima Parte di quest' Opera al Capo II. *Degli Elementi che formano la Musica*, il §. III. *Della Melodia.*

congiunti. Alloraquando in una melodia i suoni procedono di salto, debbono questi tutti necessariamente entrare ne'corrispondenti accordi, siccome puossi osservare alla *fig.* 1. *Melodie* : ne' quali suoni ivi marcati non contasi alcuna nota di supposizione. Ma quando più suoni procedono di grado in ascendere o in discendere, diatonicamente o cromaticamente, tutti quelli che non entrano ne'corrispondenti accordi a formare un' armonia regolare, non si considerano nella costituzione dell' accordo; ma ciascun suono suppone la nota seguente che entra nel dato accordo, ed è apppunto per questo che chiamansi *note di supposizione.*

Le seconde note d' ogni tempo dell' esempio marcato nella *fig.* 2. *Melodie*, sono tutte di supposizione; dal che si deduce pur anco quali siano le note che entrano negli accordi per la costituzione dell' armonia. Inoltre si conosce che le note di supposizione giovano mirabilmente ad ornare la melodia: il che nell' armonia non viene annoverato. Non sempre però la nota di supposizione succede dopo una dell' accordo, ma qualche volta si cambia quest' ordine, di modo che può essere impiegata la nota di supposizione anche nella parte principale d' un tempo, come alla *fig.* 3., nella quale in ogni tempo formato di due note, la prima è di supposizione, la seconda dell' accordo.

Una cosa importante da marcarsi nell' impiego delle note di supposizione si è, che queste non debbono giammai ritrovarsi nella melodia in numero maggiore di quelle che entrano ne' rispettivi accordi; ed

al più non sono permesse che due note di supposizione per ogni membro di melodia di quattro note formato. Si è già osservato come una nota di supposizione possa aver luogo prima o dopo di una dell'accordo: ma dannosi alcuni casi ne'quali due note di supposizione si succedono. Queste però debbono esser precedute da una dell'accordo, ed un'altra egualmente dell'accordo deve immediatamente seguire alle medesime, siccome ne' due membri marcati nella *fig.* 4. *Melodie*, ciascuno de' quali vien formato di quattro note, la prima ed ultima dell'accordo, la seconda e la terza di supposizione.

§. II.

Dell'Espressione della Melodia.

Il maggior piacere che dalla Musica ci proviene, dipende principalmente dalla buona espressione della melodia; e questa appunto è quella che forma la parte più essenziale della Composizione medesima, e che fa distinguere l'eccellente dal mediocre Compositore. Ciò pertanto che riguarda la vera espressione della melodia, primieramente si è la scelta del tono conveniente al dato pezzo di cui si vuol trattare, il tempo principale da osservarsi rapporto alla misura, e l'opportuno grado di movimento. La misura in particolare dee farsi sentire ben chiara e distinta, ed in tal modo che la medesima riesca di guida agli accenti della stessa melodia. La scelta poi de' diversi musi-

cali accenti non è già indifferente: servono questi a rinforzar sempre più l' espressione medesima, essendo però opportunamente impiegati, onde la melodia condotta venga con gusto ed intelligenza. Deve inoltre la melodia essere per siffatta maniera subordinata all' armonia, che il passaggio dall'uno all'altro tono venga sempre praticato secondo le leggi d' una buona modulazione. Ogni frase deve avere mai sempre un tono conveniente all' espressione del dato sentimento che si ha a rendere: nelle diverse frasi si tenga una conveniente lunghezza, mentre la brevità delle medesime rende l' espressione sovente confusa; e le repliche poi delle frasi medesime non debbono già esser troppo scarse, affinchè non manchino all'effetto, nè troppo abbondanti, onde non addivengano nojose.

La melodia in generale risulta dalla combinazione de' suoni regolati sotto il tempo musicale; ma la buona espressione di questa più particolarmente si ottiene per la diversa qualità della tempra de' suoni medesimi, secondo che questi sono più gravi o più acuti, e secondo i diversi strumenti e le diverse voci dalle quali si ottengono. Diversi strumenti infatti si riconoscono benissimo capaci d' altrettante diverse espressioni, e nelle voci pure dannosi alcune così sonore e d'un tal corpo, che pienamente impongono per la loro forza: ve ne sono alcune più flessibili che servono per una più leggiera esecuzione; e delle altre finalmente più delicate e graziose che vanno al cuore co' canti i più dolci ed anche patetici. I suoni acuti sono quelli pertanto che generalmente s' impiegano

per le più tenere espressioni; i gravi all' opposto per esprimere l' orrore e la tristezza. Secondo poi che tutti questi suoni procedono, sono ancora capaci di diverse espressioni.

Una successione diatonica di note, la quale formi una melodia ascendente, produce mai sempre nell' animo nostro qualche affezione; ed all'opposto le note della medesima melodia, ma in discendere, sono causa d' una diversa impressione, ed eccitano piuttosto alla tristezza. La successione discendente infatti è quella appunto che impiegasi per le più gravi espressioni non solo, ma per quelle di collera e di furore, avendo però riguardo a que' diversi gradi di movimento che propriamente convengono alle diverse espressioni.

Nelle melodie poi che procedono di salto, si distinguono quelle che procedono per intervalli consonanti, e quelle che per dissonanti camminano. Nel primo caso si ha sempre una melodia assai più naturale che nel secondo. Se la melodia percorre l'accordo perfetto maggiore in ascendere, produce essa quell' effetto più grave di cui non è capace qualunque altra melodia che proceda di salto; ma questa è meno atta a commoverci che le altre; mentre tutti i suoni che si succedono, sono di già contenuti ed annunziati nel primo. Che se questa melodia proceda dall'acuto al grave, oltre all' essere meno naturale, riesce altresì più lugubre e trista. Gl' intervalli dissonanti sono poi molto più capaci a scuoterci che i consonanti: laonde s' impiega comunemente una melodia

che cammina per intervalli dissonanti in ascendere, per le espressioni di stupore e di trasporto; ed una melodia che proceda per intervalli dissonanti, ma però in discendere, per quelle d'orrore e d'amarezza. I diversi intervalli dissonanti hanno ancora diverse espressioni, come, per esempio, quello di settima minore è dolce, duro assai quello di tritono ec.; ond'è che l'uno ha luogo in una tenera espressione, l'altro in un'amara o di furore ec.

Il genere cromatico è pure d'un grande vantaggio per l'espressione della melodia; ed è questo del tutto proprio a dipingere vivamente un trasporto di tenerezza non solo, ma eziandio una certa oppressione e dolore. Tale è la forza infatti della discesa cromatica che, per esempio, si è marcata nella *fig.* 5. *Melodie*, in cui sembran sentirsi dei veri lamenti. Questo genere che ha luogo nelle più tenere espressioni, si pratica comunemente tra la quinta ed il tono in ascendere, come alla *fig.* 6. Avvertasi però che questi movimenti cromatici quanto più sono belli e di un grande effetto usati cautamente, nojosi altrettanto addivengono e molesti, quando sono troppo frequenti.

Non solo così in generale esser dee considerata l'espressione della melodia, ma ha il Compositore più particolarmente a distinguere i diversi effetti dell'espressione medesima secondo le varie circostanze. Qualunque pezzo di Musica, tanto vocale che instrumentale, dee mai sempre avere una propria e conveniente espressione. Questa però nella Musica instrumentale è più arbitraria che nella vocale: imperciocchè un

pezzo solamente instrumentale d'ordinario non è destinato a rappresentare al vivo una data immagine, ma piuttosto a lusingare l'orecchio con belle cantilene. Non è così della Musica vocale: questa più precisamente richiede la vera espressione di quel dato sentimento che si ha a rendere. Deve qui il Compositore dipingere tutti i pensieri dell'Attore, e nel canto dell'aria esprimere veramente le parole della medesima, e così che le sillabe lunghe cadano mai sempre sopra i tempi forti, e le brevi sopra i deboli. Senza di queste avvertenze, quantunque l'aria potesse esser bella, non avrebbe alcun merito, e non sarebbe riguardata che per una ridicola opposizione.

Nell'invenzione di qualsivoglia melodia che si abbia a disporre in un pezzo musicale, tosto che questa siasi ottenuta dalla fervida immaginazione, giova non poco il ricercare colle regole il Basso fondamentale; giacchè questo è quello che d'ordinario serve di guida al giusto proseguimento della stessa melodia, e ad aggirarla colle più convenienti modulazioni. Puossi sopra un medesimo Basso diversificare la melodia all'infinito, e principalmente giusta l'impiego delle note di maggiore o minor durata; e queste o tutte de' corrispondenti accordi, o miste con altre di supposizione, come giova osservare nella *fig.* 7. *Melodie*, nella quale sopra un solo Basso fondamentale si hanno nove diverse melodie. Le maggiori variazioni però risultano dal modo con cui si prolungano certi suoni, se ne legano alcuni, ed altri si staccano, o se ne lasciano in parte, e si riempie la misura con del-

le pause, o si modificano, in somma, con tant'altri mezzi dell'Arte. Lo stesso intendasi rapporto al modo con cui variar si può un Basso continuo, o qualsivoglia altra parte d'accompagnamento, che ognuno può a suo talento disporre.

CAPO IX.

Regole dell' Armonia.

Le principali regole dell' Armonia risultano da quelle dell' accompagnamento, le quali appunto quelle sono che servono per la costruzione de' diversi accordi e per la pratica di qualsivoglia modulazione; giacchè tutta l'armonia in altro non consiste che nella successione degli accordi praticata secondo le leggi della modulazione. Per quanto riguarda l'intelligenza delle regole dell' accompagnamento, abbastanza ne parlai nella Lezione terza del Cembalo, onde a quella si ricorra. Vi sono però altre cose da notarsi, le quali servono a dispor l'armonia sempre più elegantemente e con la maggiore intelligenza; e principalmente d' uop' è distinguere il Basso fondamentale ed il Basso continuo, il Doppio impiego, la Legatura armonica, la Sospensione, l' Anticipazione, la Successione d'accordi sopra una medesima nota del Basso: come si debbano preparare e salvare le dissonanze: come riescano difettose nell' armonia più quinte ed ottave di seguito: e finalmente i diversi cambiamenti che pos-

sono aver luogo nell' armonia medesima. Delle quali cose tutte parlerò minutamente nel corso di questo Capo.

§. I.

Distinzione del Basso fondamentale e del Basso continuo.

La più perfetta intelligenza del Basso fondamentale e del Basso continuo è d' una indispensabile necessità al Compositore. Perocchè serve il primo di prova alla buona armonia, di modo che qualunque volta si riconosca il medesimo allontanato dall' ordine stabilito nelle proprie progressioni, è sempre un grand' errore di Composizione; serve il secondo a variar l' armonia nel modo il più sorprendente; e questo non è poi in sostanza che il medesimo Basso fondamentale rivoltato, ad oggetto d' ottenerne diverse espressioni.

Il Basso fondamentale non racchiude propriamente che i soli accordi fondamentali, in ciascuno de' quali fa intendere il suono più grave, quello cioè che serve di fondamento al dato accordo; ed alloraquando questo si marca in una Composizione per la prova dell' Armonia, si distingue con le due lettere majuscole B. F., poste a capo del medesimo.

S' impiega comunemente nel Basso continuo il suono più grave di ciascun accordo inverso; ma questo Basso in diversi casi si uniforma al fondamenta-

le, e principalmente quando si tratta di ordinare o di compiere una data Cadenza; e per distinguere poi questo Basso in que' pezzi ne' quali viene marcato anche il fondamentale, si usano le lettere B. C.

Avvertasi inoltre che quando gl' intervalli superiori d' un Basso fondamentale conservano fra loro l' ordine diretto, l' armonia che ne risulta, chiamasi allora diretta; ed all' opposto inversa si appella quell' armonia nella quale regna il Basso continuo, ed il vero suono fondamentale si riconosce in una parte superiore. Per rilevare pertanto colla maggiore chiarezza il Basso fondamentale che ai diversi accordi appartiene; come i medesimi suoni possono essere distribuiti nell' accompagnamento a formare diverse posizioni; ed a che si riduca generalmente il Basso continuo: si dà nella *fig.* 1. *Regole dell' Armonia* la Scala d' accompagnamento del tono maggiore, e nella *fig.* 2. quella del tono minore. Si conoscono queste due Scale marcate nel Basso continuo. Superiormente alle medesime si sono ancora espressi quegli accompagnamenti che ad esse convengono; e questi con ben variate posizioni, ciascuna delle quali può aver luogo pur anco in diverse ottave; e finalmente nelle righe inferiori si è marcato il vero Basso fondamentale che alle suddette Scale appartiene.

§. II.

Del Doppio Impiego.

I due modi diversi con cui indifferentemente si

può risolvere l' accordo di sesta aggiunta che cade sopra la quarta nota del tono, quelli sono che costituiscono il *Doppio impiego*. In tale accordo perciò il movimento del Basso fondamentale è sempre incerto, sino a tanto che il medesimo accordo non venga risolto o nell' una o nell' altra maniera, nel modo seguente, cioè:

1.° Col far ascendere di grado la dissonanza di tale accordo, che è la sesta: nel qual caso la quinta si tiene ferma, e serve pel seguente accordo consonante di quarta e sesta, come alla *fig.* 3. *Regole dell' Armonia.* 2.° Col tener ferma la sesta e far discendere la quinta sopra la terza del seguente accordo sensibile, come alla *fig.* 4.. Per la qual cosa il movimento del Basso fondamentale è d' una Cadenza aritmetica nel primo caso, e d' una Cadenza armonica nel secondo. Da quest' ultimo si deduce inoltre che l' accordo di sesta aggiunta può esser impiegato eziandio come un accordo fondamentale di settima, nel quale la dissonanza posta al Basso, si considera per la nota fondamentale; e la quinta del suddetto accordo di sesta, è in questo di settima la dissonanza. A ben considerare tale accordo di settima, non è poi in sostanza altro che quello di sesta aggiunta inverso: ma questo però riesce di non poco vantaggio in que' casi ne' quali non puossi direttamente ammettere quello di sesta aggiunta.

Si rifletta però che, quantunque l' accordo di sesta aggiunta possa essere preceduto e seguito dall' accordo perfetto della prima del tono, non è così dell'

accordo di settima sostituito al predetto: mentre questo può benissimo succedere all'accordo perfetto della prima del tono, purchè la dissonanza venga in seguito salvata; ma non è permesso quindi poter discendere all'accordo perfetto della prima del tono dopo questo medesimo di settima; giacchè in questo secondo caso la dissonanza non può esser in alcun modo salvata. Il maggior vantaggio finalmente che si ottiene dal Doppio impiego, è quello di poter dare un Basso fondamentale alla Scala diatonica ascendente, che tutto rimanga nel medesimo tono. Un esempio ne avete di questa Scala alla *fig.* 5. *Regole dell' Armonia.*

§. III.

Della Legatura Armonica.

Il prolungare uno o più suoni d'un dato accordo sopra un altro accordo successivo, è ciò che costituisce la Legatura armonica. I suoni comuni a' diversi accordi debbono tutti entrare nella regolare armonia di ciascun accordo in particolare, e così che i suoni da' quali ne risulta la Legatura, formino parte sì dell' uno che dell' altro successivo accordo.

Nella *fig. 6. Regole dell' Armon.* cade primieramente la Legatura sopra la nota principale del tono; la quale, dopo aver servito all'accordo perfetto, serve successivamente a quello di seconda e quarta. In secondo luogo le due note d' accompagnamento del medesimo accordo di seconda e quarta, quelle sono

che servono di terza e quinta nell' accordo della nota sensibile. Serve in terzo luogo a formare la Legatura la sesta di questo medesimo accordo della nota sensibile per la quinta dell' accordo perfetto seguente, nel quale l' ottava d' accompagnamento si prolunga a formare la quinta dell' accordo della quarta nota del tono. E finalmente la quinta di questo medesimo accordo della quarta nota, è quello che serve di sesta nell' ultimo accordo della terza del tono.

Tale Legatura è del tutto indispensabile nella regolare armonia nella quale debbe continuamente regnare, a riserva di que' soli passaggi ne' quali convenga far ascendere diatonicamente il Basso fondamentale sopra un accordo perfetto, per formare un atto di Cadenza rotta, o per salvare una settima diminuita: in ogn' altro caso, se nell' armonia non si riconosce la conveniente Legatura, è propriamente un errore di Composizione. Siffatta Legatura non sempre poi si esprime nelle diverse Parti che formano una data armonia; giacchè per ottenere la varietà ed il buon gusto, convien per lo più impiegare ben pochi suoni de' dati accordi, e lasciare sovente quegli ancora che servono appunto alla Legatura. Ma, quantunque la Legatura non sia sempre realmente espressa, dee però sottintendersi ed aver luogo nel caso di riempire i dati accordi. Nella *fig. 7. Reg. dell' Armon.* le note nere indicano quelle Legature che, a cagion d' esempio, in tali accordi potrebbero essere espresse, ma che possono ancora lasciarsi, onde conservare la grazia del canto, e così solamente sottintendersi.

§. IV.

Della Sospensione.

La Sospensione che nell'Armonia con mirabile effetto si usa, servendo questa per la pratica della legatura armonica non solo, ma anche per accrescere in diversi casi forza e vigore alla variazione, in altro non consiste che nel prolungamento d'uno o più suoni di un accordo sopra un altro che immediatamente segue. Si considera la Sospensione secondo il movimento del Basso fondamentale: di modoche questa, a riguardo del medesimo Basso fondamentale, formar dee un accordo dissonante, ed il medesimo risolversi in consonante, alloraquando accompagnasi il suddetto Basso di que' suoni che propriamente gli convengono.

Nell'uso di qualsivoglia Sospensione s'avverta che la preparazione della medesima dee trovarsi in un tempo debole della misura; che l'accordo dissonante deve apparire in un tempo forte, e risolversi in seguito diatonicamente in ascendere o in discendere, e come più conviene al movimento di qualsivoglia Parte sospesa, onde portarsi in seguito a quel dato accordo che realmente conviene a quella nota del Basso, sopra la quale appunto si è fatta cadere tal Sospensione.

Per rilevare pertanto tutto questo con qualche esempio, si osservi la *fig.* 8. *Reg. dell' Arm.*, nella quale la nota della quinta del tono che si trova nella seconda misura, viene accompagnata nel tempo forte di quarta e sesta. Questi accompagnamenti costitui-

scono propriamente una Sospensione. Imperciocchè sono quelli che infatti sospendono la terza e la quinta che appartengono a tale accordo, e sopra le quali la data sospensione si salva nel tempo in levare della medesima misura; di modo che lasciando la Sospensione, si avrebbe appunto l'accordo di terza e quinta nel primo tempo di quella misura, come nella *fig. 9.*

§ V.

Dell' Anticipazione.

L'impiego d'una o più note qualche tempo prima che lo richiegga la regolarità dell'armonia, si chiama *Anticipazione.* Comunemente di questa si fa uso in una Parte superiore, e alloraquando la medesima non è che d'una sola nota, conviene sincoparla; su di che si consulti l'esempio della *fig.* 10. *Reg. dell' Arm.*

L'adoprare siffatta Anticipazione, dipende principalmente dalla particolare e conveniente espressione di quel dato pezzo di cui si tratta. Ma si avverta che in qualsivoglia nota anticipata si dee distinguere, quando la medesima costituisce un intervallo consonante, e quando dissonante; mentre nel primo caso si può far procedere l' Anticipazione di grado o di salto; nel secondo dee sempre procedere diatonicamente.

L' Anticipazione poi di più suoni o d' un intero accordo ha luogo bene spesso nell'accompagnamento,

e primieramente alloraquando si batte un dato accordo sopra un tempo d'aspetto, come nella *fig.* 11., ed in secondo luogo alloraquando si fa intendere un accordo sopra una nota del Basso, anteriore a quella che lo richiede, e sopra la quale appunto dovrebbe esser battuto: di che dassi l'esempio nella *fig.* 12. *Regole dell' Armonia.*

§. VI.

Della Successione d' accordi sopra una medesima nota del Basso.

La nota del Basso sopra la quale puossi far cadere una successione di variati accordi, non è che la nota fondamentale del tono o quella della quinta. Tal nota così prolungata nel Basso, comunemente si appella *Pedale continuo*, il quale distinguesi eziandio in *semplice* ed in *composto*, giusta il diverso progresso del Basso fondamentale che mai sempre debbesi sottintender regolarmente. Alloraquando il Basso fondamentale non fa intendere che la nota del tono e quella della quinta, come, a cagion d'esempio, nella *fig.* 13. *Reg. dell' Arm.*, il pedale chiamasi *semplice*: che se il Basso fondamentale fa passaggio a diversi accordi, come nella *fig.* 14., *composto* allora si appella. Sopra quest' ultimo però hanno luogo inoltre gli accordi di licenza: e finalmente, alloraquando si riconosca una buona legatura nella medesima successione, e che questa non duri lungo tempo, e venga

altresì

altresì a terminare nel tono principale di cui si tratta, vi s'impiegano ancora più accordi maggiori e minori, diretti ed inversi, quantunque non abbiano alcuna relazione sopra la nota prolungata con siffatto pedale.

§. VII.

Come si debbano preparare e salvare le dissonanze.

La preparazione della dissonanza in altro non consiste che nel prolungamento d'un suono consonante di un dato accordo ad un altro successivo, nel quale dappoi questo medesimo suono così prolungato risulti dissonante (*a*). La preparazione di qualunque dissonanza dee precisamente seguire in un tempo debole; e per conseguenza il successivo accordo alla medesima risultar debbe in un tempo forte. Si badi però che la nota che serve alla preparazione, non sia di minor valore di quella che forma la dissonanza.

Dannosi delle dissonanze nelle quali, come vedremo più sotto, si può ommettere la preparazione; ma non se ne dà però alcuna che non debba esser salvata.

Il salvamento della dissonanza risulta dalla risoluzione che si fa della medesima in una consonanza

(a) Si consulti nella Prima Parte di quest' Opera il Capo delle Consonanze e quello delle Dissonanze per l'opportuna distinzione de' suoni consonanti e dissonanti.

dell' accordo seguente: ma tutto questo però effettuato nel tempo debole, ed in quello precisamente che segue al dato tempo forte che inchiude la dissonanza. Per la buona pratica poi del salvamento della dissonanza si deve aver riguardo al movimento del Basso fondamentale, ed a quella data Parte che forma la dissonanza; mentre questa può cadere o nel Soprano o nel Basso continuo o in qualunque altra Parte: e siccome non dassi alcun salvamento che non sia derivato da un atto di Cadenza, ne avviene quindi che lo stesso movimento del Basso fondamentale viene appunto determinato per la qualità della Cadenza; dal che hassi pure questa regola costante nella buona armonia, che qualunque nota che forma dissonanza con quella che le corrisponde nel Basso fondamentale, dee sempre essere preparata e salvata. Quando poi si tratta degli accordi di licenza, ne' quali bene spesso un medesimo accordo fornisce due dissonanze, in questi casi debbono elleno necessariamente esser preparate e salvate amendue secondo la regola ordinaria.

Le dissonanze poi nelle quali la preparazione è arbitraria, si riducono alla settima dell' accordo sensibile ed alla sesta dell' accordo di sesta aggiunta, che cade sopra la quarta nota del tono, comprese quelle ancora che derivano dal rivoltamento di questi medesimi accordi. Queste dissonanze pertanto possono essere preparate tanto in un tempo forte che in un debole, e così salvarsi nel tempo debole o nel forte, e finalmente possono essere per se stesse preparate.

Dalla preparazione della dissonanza in generale risulta ancora la legatura armonica: imperciocchè la dissonanza medesima è quella appunto che forma una tale legatura; e le dissonanze accidentali principalmente che debbono essere mai sempre battute ne' rispettivi accordi precedenti in qualità di consonanze, col prolungamento d'un suono piacevole sopra il nuovo accordo, fanno che la dissonanza medesima riesca così meno dura all'orecchio.

La necessità di salvare le dissonanze ricavasi dall' occupazione che fanno queste, durante un tempo, del luogo di quelle consonanze, nelle quali le prime sono determinate a farvi passaggio: ond'è che nella pratica delle dissonanze conviene distinguere 1.° l'accordo che precede la data dissonanza: 2.° quello dove la medesima si ritrova: 3.° quello che la segue, e sopra il quale cade appunto il salvamento.

Alcuni Autori pretendono che le dissonanze maggiori debbano sempre salvarsi in ascendere, ed in discendere le minori; ma questa regola non è però del tutto costante: ed infatti bene spesso s'incontra che per salvare convenientemente una settima maggiore, si dee questa far discendere. La regola pertanto la più sicura, rapporto al salvamento delle dissonanze in generale, è che qualunque dissonanza che deriva dalla sesta aggiunta, debbesi salvare in ascendere, e qualsivoglia dissonanza che dalla settima procede, devesi all' opposto salvare in discendere. S'avverta finalmente che nel salvare una dissonanza non è giammai permesso di far camminare la medesima per gradi dis-

giunti; ma dee bensì procedere diatonicamante: che se convenga praticare un salto d'una nota dissonante ad una consonante, la dissonanza stessa dee pure in seguito essere salvata, osservando mai sempre una buona armonia fondamentale, come, per esempio, si è praticato nella *fig.* 15. *Reg. dell' Armon.*

Osservazione sopra il salvamento della quarta dissonante, praticato sopra la terza minore, sopra la sesta e sopra l'ottava.

La quarta che di sua natura è una consonanza, può addivenire dissonante a riguardo d'un dato accordo. Questo principalmente accade alloraquando si pratica la sospensione della medesima sopra l'accordo sensibile; nel qual caso la quarta dissonante è obbligata a salvarsi in discendere, e divenire terza maggiore di tale accordo sensibile, come, per esempio, nella *fig.* 16. *Reg. dell' Arm.*. Ma siccome dannosi altri casi ne' quali la quarta dissonante si può salvare sopra la terza minore, sopra la sesta e sopra l'ottava: mi trovo in obbligo di porvi sott'occhio eziandio distintamente siffatti salvamenti.

La quarta dissonante salvata, sopra la terza minore, accade a proposito col far ascendere il Basso continuo d'un semitono, come alla *fig.* 17. *Regole dell' Armonia:* ha luogo il salvamento della quarta dissonante sopra la sesta, alloraquando il Basso continuo fa passaggio dall' accordo dissonante di quarta al consonante di quarta e sesta, come

nella *fig.* 18.: e puossi finalmente salvare la quarta dissonante sopra l' ottava con un salto di terza in ascendere, praticato nel Basso continuo, come alla *fig.* 19.. Riflettasi però che quest' ultimo salvamento esige qualche precauzione nell' andamento del Basso continuo, onde schivare le due ottave di seguito che accadrebbero, se subito dopo il salto di terza praticato nel Basso, si volesse far ascendere il medesimo al tono principale.

§. VIII.

Come riescano difettose nell' armonia più quinte o più ottave di seguito.

Vengono generalmente proibite nell' armonia più quinte uguali di seguito, per l'insoffribile asprezza che esse producono; e più ottave di seguito fra due Parti reali vengono esse pure generalmente proibite, per la loro insipidezza. Il principal difetto però delle quinte uguali di seguito accade propriamente quando due Parti le fanno intendere scoperte e per moto retto, nel qual caso in certo modo annunziano una doppia modulazione che disgustosa all' orecchio riesce ed insoffribile. Ne' pezzi però a più di due Parti si permettono qualche volta le due quinte di seguito, e più frequentemente quanto più la Composizione è numerosa di Parti. Ma in questi casi debbesi principalmente aver riguardo che non sia la medesima Parte che faccia intendere le due quinte, che l' una o l' altra

di queste venga coperta da qualche Parte superiore, che procedano per moto contrario, e che, in somma, siano in tal guisa disposte che non ne risulti che una sola modulazione; in allora trovandosi, per così dire, soffocate le suddette quinte, la loro asprezza vien tolta di mezzo, ed è con questi riguardi appunto che il Compositore può far uso delle medesime, senza offendere le leggi principali della buona armonia.

Dalla troppa uniformità delle due ottave di seguito, che esse producono nell' armonia, alloraquando si trovano fra due Parti destinate a procedere con diversa cantilena, ne nasce la loro insipidezza: imperciocchè essendo l'ottava la prima consonanza perfetta, necessariamente troppo confondesi questa col suono fondamentale. Non è però che le ottave pure talora non s' impieghino; anzi queste sono quelle che più volte giovano mirabilmente ad accrescere maggior forza all' espressione della propria melodia. In simili casi però non si tratta già di far camminare le date Parti ciascuna con un variato progresso; ma queste piuttosto all'unisono della medesima cantilena: e siffatte ottave si riguardano appunto nell' armonia come semplici unisoni praticati nel proprio centro di ciascuna Parte.

Nelle Composizioni poi a più Parti vocali ed instrumentali, si pratica sovente di far camminare qualche Parte all' unisono od all' ottava di qualche altra; e tale progresso, a proposito impiegato, rende d' ordinario la Composizione assai più espressiva che col far procedere ciascuna Parte mai sempre con

una diversa cantilena. Questo si usa pure bene spesso anche nelle Composizioni solamente instrumentali, e come, a cagion d'esempio, col porre la Viola all' unisono od all' ottava del secondo Violino, o del Basso ec.. Egli è necessario pertanto di distinguere precisamente quando a bella posta si scrive una successione d' ottave od unisoni fra diverse Parti per rinforzare una data cantilena, lo che è ad arbitrio del Compositore; e quando si tratta di far camminare più Parti ciascuna con un variato progresso: nel qual caso, se trovansi in qualche passo due ottave di seguito, è veramente un grand' errore di Composizione, a motivo dell' accennato difetto che quelle in allora producono nell' armonia.

§. IX.

De' Cambiamenti d' Armonia.

I diversi cambiamenti d'armonia, che d' ordinario s' impiegano nella musicale Composizione, e principalmente onde prolungare le frasi e variare il movimento nelle diverse Parti, in altro non consistono che nella sostituzione degli accordi inversi ai proprj accordi diretti; ond' è che per ottenere un cambiamento d'armonia, convien trasportare al Basso una data Parte, ed in tal modo che il vero Basso si trovi distribuito in una Parte superiore: senza di che propriamente ottenere non puossi l' accordo inverso.

Viene permesso nella musicale Composizione

qualunque cambiamento d'armonia, secondo che lo esige il gusto e la variazione; purchè dai proprj accordi fondamentali da' quali si sono presi i diversi cambiamenti, ne risulti una buona successione fondamentale. Più liberamente s'adoprano però siffatti cambiamenti in qualsivoglia accordo consonante; e su ciò osservisi l'esempio della *fig.* 20. *Reg. dell' Arm.*. Se poi si volessero questi praticare negli accordi dissonanti i quali esigono il salvamento delle proprie dissonanze, fa di mestieri notare queste due cose: cioè distinguere primieramente se il cambiamento d'armonia cada prima di salvare la dissonanza; nel qual caso l'ultimo accordo dissonante dee salvarsi regolarmente, come, a cagion d'esempio, si è praticato nella *fig.* 21.: ed in secondo luogo osservare se il cambiamento d'armonia cade nell'atto stesso del salvamento della dissonanza; mentre allora un tale cambiamento può aver luogo in una o più Parti superiori, e può essere praticato nel medesimo tempo tanto nel Basso che nel Soprano. Dalla *fig.* 22. si rileva siffatto cambiamento nelle Parti superiori, nelle quali, onde serbare la grazia del canto, invece di far discendere la dissonanza dell'accordo di settima, si fa ascendere la medesima nel seguente accordo sensibile: e nella *fig.* 23. hassi ancora il cambiamento d'armonia tanto nel Basso che in una Parte superiore, giacchè quest'ultima prende la nota che appartiene al Basso, ed il Basso all'opposto va a cadere sopra quella che converrebbe alla Parte superiore. Avvertasi finalmente che siccome nell'armonia ha

luogo in alcuni casi la progressione dissonante fra due Parti, ben inteso però che, avendo riguardo al Basso fondamentale, si riconosca ciascuna dissonanza regolarmente salvata, e che una tal progressione si termini con una buona consonanza, e come, a cagion d'esempio, si è praticato nella *fig.* 24.; così nel cambiamento d'armonia che cade nell'atto stesso del salvamento della dissonanza, puossi ancora far succedere una dissonanza ad un'altra dissonanza, come nella *fig.* 25. *Reg. dell' Arm.*, purchè in tal guisa convenga alla buona espressione di quel dato pezzo di cui si tratta.

CAPO X.

DELLE LICENZE MUSICALI.

La moltiplice varietà di tante Licenze di cui in oggi si fa uso nella musicale Composizione, rende quasi impossibile il dare una norma del tutto esatta sopra la pratica delle medesime. Queste poi altro non sono che diverse eccezioni alle regole generali dell'armonia, ma però dall'armonia medesima dipendenti. S'impiegano per Licenza alcuni intervalli accresciuti: si praticano le Finte e l'Ellissi; sopra le quali cose particolarmente fa d'uopo fare le debite distinzioni.

§. I.

Degl'Intervalli accresciuti che per licenza s'impiegano nella musicale Composizione.

Gl' Intervalli accresciuti servono principalmente a figurare la melodia, nel qual caso non sono per lo più che note di supposizione. Hanno luogo però nell' armonia ancora per licenza alcuni di siffatti intervalli i quali non vengono poi a considerarsi sopra il Basso fondamentale, ma si usano soltanto per rinforzare sempre più in certi casi l' espressione. La sesta accresciuta che, a cagion d' esempio, si è praticata nella *fig.* 1. *Licenze*, serve infatti a rendere più intensa la transizione dell' armonia; e così dicasi della quinta accresciuta, come nella *fig.* 2.

§. II.

Delle Finte.

S' adoprano per licenza certe modulazioni che si dicono *Finte*, a motivo dell' inganno che producono all' orecchio colla sostituzione d' un diverso accordo da quello che ammetterebbe la modulazione regolare; e come, per esempio, se all' accordo consonante di quarta e sesta, impiegato nel tempo in levare della seconda misura della *fig.* 3. *Licenze* con una modulazione regolare, si volesse per licenza sostituire quello di tritono, come si è fatto nella *fig.* 4., la quale so-

stituzione produce il più pronto passaggio alla seconda del tono.

Varie Finte si praticano inoltre col fingere propriamente di portarsi ad un dato tono, mentre si fa passaggio ad un altro; e siccome non poche sono le maniere con cui puossi far passaggio da uno all' altro tono, ben diverse così sono ancora le maniere con cui si possono praticare siffatte Finte; e non dipendono perciò che dal capriccio de' Compositori.

§. III.

Dell' Ellissi.

L' Ellissi che in molti casi si riconosce nell' armonia capace di grandi effetti, in altro non consiste che nel tralasciamento d' un accordo che altronde richiederebbe la regolare armonia; come, per esempio, se invece di salvare la settima dell'accordo sensibile sopra la terza dell' accordo perfetto del tono principale, siccome si è praticato nella *fig.* 5. *Licenze*, si voglia far ascendere di grado tale accordo sensibile sopra un altro accordo di sesta maggiore, come nella *fig.* 6.: nel qual caso l'accordo perfetto del tono principale che seguir dovrebbe dopo l' accordo sensibile, come si è marcato nel tempo in battere della seconda misura nella *fig.* 5., viene così per licenza tralasciato nella seconda misura della *fig.* 6.

Negli accordi che servono all' Ellissi, si possono ancora praticare diversi rivoltamenti; ma badisi bene

che in qualunque caso si pratichino tali licenze, si dee però sempre trovare quella necessaria legatura che all'armonia fondamentale appartiene; mentre diversamente si riconoscerebbero passaggi del tutto duri ed insoffribili, o per meglio dire, veri errori di Composizione, invece di quelle licenze che coll' essere permesse nell' armonia, formano altrettante eccezioni alle regole prescritte.

CAPO XI.

Composizione della Musica Instrumentale.

La Musica instrumentale è quella che ai soli strumenti appartiene. E siccome le Composizioni le più facili, quelle sono appunto che riguardano i soli strumenti (non andando queste soggette a quelle leggi rigorose della Composizione della Musica vocale, in cui la vera espressione del sentimento a quella conforme della Poesia è il più grande oggetto della Composizione, ma dipendendo interamente dalla sola fantasia che in queste dee liberamente spaziare, tutto ciò impiegando che serve a far maggiormente spiccare quella specie di strumento per cui si compone, sì per la disposizione delle melodie che per la scelta di que' suoni, e di quegli accordi che più convengono alla facilità dell' esecuzione sopra quel dato strumento); così in siffatte Composizioni converrà addestrarsi primieramente, e con

un certo determinato ordine, onde avanzarsi sempre più nel progresso con la maggiore possibile facilità.

I diversi strumenti sono quelle differenti voci, per le quali nella Musica instrumentale parla il Compositore alle nostre orecchie; quindi ne nasce la grave necessità che il Compositore medesimo debba non solo conoscere e distinguere esattamente di ciascuno strumento in particolare l' estensione, l' espressione ed il carattere proprio, ma l' effetto inoltre che risulta dalla combinazione de' diversi strumenti. Per la qual cosa fa d'uopo avvertire principalmente che conveniente cosa non è l' immediata unione di due strumenti l' uno d' un centro acuto e l' altro d' un centro grave, senza frapporvi quegli altri dati strumenti che rendano quelle voci medie che esige l' unione della buona armonia: i suoni, in somma, de' diversi strumenti si debbono reciprocamente trattenere senza che i medesimi vengano a formare alcuna opposizione. Alloraquando poi si tratta di riunire due strumenti della medesima classe, come, a cagion d'esempio, due Violini o due Viole o due Oboè ec., siccome in questo caso bene spesso ne nasce all'orecchio in certa tal qual maniera un dubbioso cambiamento de' suoni, di modo che si attribuiscono al primo Violino que' suoni che eseguisce il secondo, e reciprocamente al secondo quelli che eseguisce il primo, e così dicasi rapporto alle Viole, agli Oboè ec.; così debbesi avere l' opportuno riguardo alla più ben intesa disposizione de' suoni, affinchè vengano i medesimi chiaramente e distintamente intesi, e sorta-

no quindi pienamente l'effetto dal Compositore ideato.

Ond' apprendere pertanto gradatamente tutto ciò che riguarda questa Composizione della Musica instrumentale, fa d'uopo che lo studioso si eserciti da prima nel Contrappunto semplice ossia di nota contro nota; nel Contrappunto figurato con due, con tre e con quattro note contro una; indi nel Contrappunto florido, ed in questo particolarmente non solo colla Parte principale e Basso, ma eziandio con altre Parti di ripieno. Nel Capo primo di questa terza Parte si rileva distintamente in che consistano siffatti Contrappunti; e colla perfetta intelligenza poi di quelle regole che alla musicale Composizione s'aspettano, indicate ne' diversi Capi di questa stessa terza Parte, del tutto facile addiviene il fare l' applicazione delle medesime per la loro precisa costruzione.

In ciascuno di questi Contrappunti si scrivano dunque varj tratti, ed in quelli principalmente che si formano a due sole Parti, s'abbia di mira che le medesime procedano mai sempre con un diverso progresso, e si badi bene perciò a non incorrere nella difettosa successione di più quinte o più ottave di seguito. Nello scrivere poi i tratti di Contrappunto florido, segnata che siasi la melodia, si rifletta agli accordi cui appartengono le note principali della stessa melodia, e coi medesimi si fissi il Basso fondamentale. Sopra questo si lavori il Basso continuo, ed in tal guisa che quest' ultimo serva a sostenere opportunamente la Parte superiore, e che anche preso da se

solo abbia una propria e conveniente cantilena. Ben collocato il Basso, del tutto facile addiviene il postare qualunque altra Parte di ripieno, vogliasi comporre a tre o a quattro od anche a più Parti, avvertendo però d' incominciare mai sempre da quelle Parti che più si riconoscono essenziali. Ciascuna di queste inoltre deve ordinarsi con una data cantilena, ma siffattamente che la medesima non confonda la cantilena della Parte principale, e con tale artifizio, in somma, che nell'unione di tutte le Parti non solo si riconosca la buona armonia, ma principalmente l' unità della melodia. Per questo infatti non sempre conviene di segnare il Basso in tutti i tempi d' ogni misura; ed alcune volte poi egli è necessario ancora di far tacere per un dato tempo qualche Parte; nel qual caso finalmente si noti che la cantilena di quella Parte che così si fa tacere, dee convenientemente terminarsi nell' accordo perfetto, e precisamente con una delle consonanze di tale accordo.

Tutto ciò a dovere assicurato con un buon esercizio, si passi alla tessitura de' diversi pezzi instrumentali, osservando in ciascuno di questi non solo le distribuzioni ordinarie del Contrappunto, ma quel giro conveniente di modulazione eziandio e quelle cose tutte, in somma, che si ricercano per rendere un pezzo veramente perfetto, delle quali già abbastanza ho parlato ne' diversi Capi di questa terza Parte.

Per una più chiara distinzione poi di siffatti pezzi, e per facilitar ancora nel miglior modo possibile la tessitura de' medesimi, darò ora la norma in par-

ticolare per la formazione della Sonata; indi passerò a quella dimostrare che riguarda il Duetto instrumentale, il Trio, il Quartetto, il Quintetto, la Sinfonia ed il Concerto. Aggiugnerò finalmente a tutto questo la norma pure per la formazione de' diversi pezzi destinati all' accompagnamento del Ballo. Qui però converrà di riandare attentamente il ragionamento della Composizione musicale in generale, tenuto alla testa di questa medesima terza Parte, onde rilevare con buon ordine i principali avvertimenti della propria Composizione.

§. I.

Della Sonata.

La Sonata è una Composizione destinata ad essere eseguita con un solo strumento o tutto al più coll' accompagnamento d' un Basso continuo.

Dividesi la Sonata in più pezzi, ciascuno de' quali ammette una particolare distribuzione, come si vedrà più abbasso, e che si chiamano *Allegri*, *Adagi*, *Rondò* ec. Si compongono ancora Sonate d' un sol pezzo il quale per lo più è un *Allegro*. Della forma di queste si è appunto che ora tratterò; giacchè queste medesime servir possono di guida alla costruzione degli altri più variati pezzi.

Un pezzo che si dà per una Sonata, per semplice che sia, dev' essere formato di due parti, e queste per tal modo ordinate, che ciascheduna di esse

racchiu-

racchiuda la conveniente modulazione. La prima parte deve aver principio nel tono che si è prescelto, a tenore del quale s'armi la Chiave di quegli accidenti che al medesimo appartengono (*a*), e nel quale ordinatamente dispongasi l'invenzione della melodia, ed in tal modo che il motivo principale nasca ben chiaro e distinto. La scelta del tempo che dee governare la misura, il di cui segno s'aggiunga alla Chiave, e l'opportuno grado di movimento, che pure indicare si deve alla testa del dato pezzo, sono tutte cose di un gran peso nell'espressione della Composizione (*b*).

Nella tessitura della prima parte, oltre alla distribuzione delle frasi con una buona e conveniente proporzione, si richiede necessariamente la prima modulazione ordinaria; di modo che, se il tono scelto è maggiore, deve questa prima parte terminare nel tono della quinta; e se il tono principale è minore, in quello della terza.

Non havvi poi alcuna legge determinata pel giro della modulazione nella seconda parte d'un pezzo; ed in questa infatti non solo si praticano le diverse modulazioni ordinarie e straordinarie delle quali il tono principale è suscettibile, ma ancora secon-

(a) Si consulti nella Prima Parte della Teoria Music. la Forma del tono maggiore e quella del tono minore, per rilevarne il numero degli accidenti che in qualsivoglia tono convengono.

(b) Veggasi la distinzione de' Tempi e dei Gradi di movimento nella Seconda Parte di quest'Opera.

do il capriccio de' Compositori s' impiegano le modulazioni le più ricercate: purchè il pezzo venga terminato nel tono principale che si dee mai sempre aver di mira, e nel quale infatti rimaner si dee più che negli altri toni relativi. Nella prima parte pur anco s' adoprano qualche volta alcune variate modulazioni: ma si avverta che, non ostante che abbiano luogo in essa per alcuni casi siffatte modulazioni, non è però giammai permesso di tralasciare nella medesima la prima modulazione ordinaria; e per cui, in qualsivoglia maniera aggirata si sia la prima parte d'un pezzo, dee regolarmente terminarsi nel tono della quinta, se il dato tono principale è maggiore, ed in quello della terza, se è minore, come di sopra accennai. La prima parte d'un pezzo puossi ancora replicare; e per ottenerne un tale effetto, si pratica il *Ritornello*: ma siccome il segnare tale replica è in arbitrio del Compositore, così un dato pezzo può ancora essere per siffatta maniera disposto che l' esecuzione cada tutta di seguito, e vale a dire, senza marcare alcun ritornello nè alcun segno preciso di distinzione tra la prima e la seconda parte.

Riesce pur anche oggetto d' importanza nella seconda parte la replica d' alcune frasi praticate nella prima, avvertendo però di disporle nella seconda giusta la modulazione conveniente. E soprattutto egli è necessario di far seguire la replica d' alcune misure del motivo principale, che si può ancora usare immediatamente sul bel principio della seconda parte, avendo però riguardo in simil caso al trasporto del sud-

detto motivo nel tono proprio in cui s'incomincia una tale seconda parte, che per lo più è quello in cui si termina la prima. Dopo siffatta replica fa d'uopo rientrare nel tono principale del pezzo, come per lo più si pratica, onde farne nuovamente intendere il motivo nell' indicato tono principale; e questi ritorni poi servono mirabilmente a rinforzar l'espressione ed a far risovvenire il primo pensiero della Sonata medesima.

Per incominciare però la seconda parte, non è già di regola costante il dover attaccare il medesimo tono nel quale si è terminata la prima parte, indi rientrare nel tono principale, e farne seguire il motivo, come per lo più si pratica: ma indifferentemente si possono usare altre diverse e ben variate modulazioni. E principalmente, se si tratta d'un pezzo in un tono maggiore costrutto, è permesso nel principio della seconda parte il servirsi della prima modulazione straordinaria che riguarda il tono principale del pezzo, ed impiegare immediatamente l'accordo sensibile della sesta nota di tal tono, affine di ottenere così la suddetta modulazione; dopo la quale però conviene o far passaggio nuovamente al tono della quinta, ad effetto di potere convenientemente rientrare nel tono principale, oppure sospendere il dato tono che risulta da siffatta modulazione straordinaria con una digressione sopra la quinta del medesimo. Puossi inoltre incominciare la seconda parte coll' impiego della seconda modulazione straordinaria; e tutte quelle modulazioni, in somma, praticar si posso-

no che hanno luogo nella regolarità dell'armonia, e delle quali al solo Compositore si aspetta la scelta.

Prima di ritornare al motivo principale, puossi pure per siffatta maniera disporre la modulazione, che il tono principale, quantunque maggiore, venga inteso in minore; abbandonare questo tono minore con una digressione sopra la quinta del medesimo; indi ripigliare il motivo in maggiore. Dopo la suddetta digressione egli è permesso ancora di far uso della prima modulazione ordinaria del dato tono minore che si ha per le mani; ma si avverta però che dopo un tale passaggio conviene rientrare nel tono principale ancora in minore, per sospenderlo nuovamente sopra la quinta, e per farne poi seguire convenientemente il motivo in maggiore. Una siffatta digressione, praticata sopra la quinta del tono minore serve opportunamente per rientrare anche nel tono maggiore principale: imperciocchè coll' essere tale accordo della quinta che si sospende, un accordo sensibile, che è uguale tanto nel tono minore che nel maggiore, ne riesce così del tutto naturale il passaggio al dato tono.

Dopo la replica del motivo, ossia d'alcune misure del primo sentimento, che è ad arbitrio del Compositore il replicarne più o meno, si può eziandio praticare la seconda modulazione straordinaria, purchè il periodo venga a terminare nel tono principale, oppure colla digressione alla quinta, facendone seguire l'opportuna modulazione che lo stesso richiede; e puossi finalmente servire della seconda modulazione

ordinaria, avendo gli opportuni riguardi a terminare il periodo come sopra. Siccome poi la seconda parte d'un pezzo si dedica per lo più agli effetti i più singolari dell'armonia: così in essa liberamente s'impiegano tutte quelle modulazioni che la più capricciosa variazione addimanda, purchè nelle diverse cantilene, volgarmente dette *passi*, si riconosca fra loro una certa tal quale analogia, e che nel giro della modulazione si faccia intendere il tono principale più che qualunque altro tono introdotto nel dato pezzo per qualsivoglia modulazione, e che, in somma, si termini ancora la seconda parte regolarmente e precisamente nel tono principale.

Nella tessitura della Sonata dee poi tutto adoprarsi il novello Compositore; giacchè, se non saprà ben comporre una semplice Sonata per un solo strumento, molto meno potrà riuscire in altri pezzi che siano più artificiosi e con più strumenti. Per ben riuscire però e presto in tale tessitura, fa d'uopo primieramente esaminare alcune Sonate piuttosto semplici, ma di buoni Autori, e che le medesime siano proprie per quel dato strumento per cui si vuol comporre: distinguere in queste la condotta, sì nella disposizione delle cantilene che nel giro della modulazione, e su di esse prender norma per la costruzione delle prime Sonate che si hanno a scrivere, tessendole però con una nuova melodia e tutta propria, ma facile mai sempre ad eseguirsi sopra lo strumento di cui si tratta. Si eserciti poi nella tessitura di queste, tanto nel tono maggiore e minore natura-

le che ne' diversi toni trasportati, e con ogni sorta di tempo eziandio; impiegando così in una Sonata il tempo ordinario, in altra il binario, in altra la tripola ec.. Avvertasi finalmente, nello scrivere qualsivoglia Sonata, di accostumarsi a contrapporre il Basso alla melodia della Sonata medesima: anzi, se la Sonata si compone per Cembalo o per Organo, la parte del Basso è indispensabile per formare l' intavolatura che a questi strumenti particolarmente appartiene; e siffatto Basso poi non si considera già come Parte costitutiva della Sonata, ma semplicemente come Parte che accompagna. Così facendo, ben presto si giugnerà alla perfetta intelligenza di questa parte di Composizione, ed a tessere, in somma, la Sonata giusta le regole prescritte dall' Arte.

Dei diversi Pezzi che possono aver luogo in una Sonata.

Oltre la Sonata d'un sol pezzo, si riguarda ancora la Sonata in più pezzi divisa. Puossi diffatto incominciare una Sonata con un *Allegro*, e terminata la prima parte, tramezzarla con un altro pezzo in *Adagio*: indi ripigliare il primo grado di movimento, facendo intendere prontamente il principale motivo del primo pezzo, per cui comunemente si pratica d' abbandonare l' *Adagio* con una digressione o sopra l' accordo sensibile del tono principale nel quale fassi intendere il motivo, o sopra un altro accordo che serva a rendere sempre più piacevole il passaggio al

dato motivo. Ripigliato così il primo tempo, si praticano quelle modulazioni che sono permesse in una seconda parte, colla necessaria avvertenza però di quelle proporzioni che avendo servito nel condurre la prima parte al dato tono relativo, s' abbiano di mira nella seconda per terminare la Sonata nel tono principale. Può aver principio una Sonata con un *Adagio*, ed a questo far seguire un *Allegro*. Ha luogo inoltre in una Sonata un *Allegro* per primo pezzo, indi un *Adagio*, poi un *Allegretto* o un *Rondò* o *Variazioni* ec., la di cui disposizione, in somma, è pienamente ad arbitrio del Compositore. Tutti questi pezzi destinati ad essere eseguiti l' uno successivamente all' altro si considerano per una sola Sonata, divisa però in due, tre o più pezzi. Finalmente fra i diversi pezzi della Sonata hanno luogo la *Marcia* e la *Pastorale*, ed ancora diverse ariette da ballo, come, per esempio, la Musica del *Minuetto*, della *Contraddanza* o di un dato *Balletto* ec.. Vi si possono aggiugnere ancora altri ben variati pezzi, nominati *Preludj*, *Romanzi* ec.; i primi de' quali s'impiegano infatti per preludio alla testa della Sonata, e gli altri al luogo dell' *Adagio* o dopo l' *Adagio*; ma di questi però non sonovi regole costanti a prescrivere, per essere i medesimi del tutto affidati al capriccio de' Compositori.

Al preciso riguardo impertanto di que' principali pezzi che entrar possono nella Sonata (a riserva però delle ariette da ballo, delle quali tratterò particolarmente alla fine di questo Capo), passerò a fa-

re alcune necessarie osservazioni, affinchè più chiaramente apparisca tutto quanto in tali pezzi distinguere conviene.

Dell' Allegro.

Nell' *Allegro* si dee principalmente aver riguardo al conveniente impiego di quelle note che si possono ammettere, giusta la diversa specie della misura e secondo il maggiore o minor grado di vivacità. In un *Allegro spiritoso*, a cagion d' esempio, nella misura del tempo a Cappella non si ammettono generalmente per note più brevi che le crome : ma in un *Allegro moderato* disposto nella misura del tempo ordinario s' impiegano di continuo ancora le semicrome.

Le diverse modificazioni di movimento che poi si praticano in ben variati pezzi, che più o meno racchiudono di vivacità che l' *Allegro ordinario*, come sono il *Presto*, il *Prestissimo*, l' *Allegretto* ec., appartengono queste ad altrettante diverse espressioni che il Compositore a piacere adatta giusta l' opportunità; e bene spesso una di siffatte modificazioni prescelie per servirsene nell' ultimo pezzo di una Sonata.

Per quanto poi riguarda la tessitura dell' *Allegro* in generale, che più comunemente s' impiega per primo pezzo nella Sonata, si è di questa ragionato abbastanza di sopra nella Sonata d' un sol pezzo.

Dell' Adagio.

Se si tratta d'un *Adagio* d'una conveniente lunghezza, la modulazione che nel corso del medesimo si deve osservare, quella egualmente si è che serve alla tessitura dell' *Allegro*. Che se costruir si voglia un *Adagio* di breve durata, si può praticare ancora la semplice modulazione d'un sol tono, avendo riguardo però di terminare la prima parte con qualche digressione sopra la quinta del medesimo tono principale, e di riprendere l'accordo sensibile nel cominciamento della seconda parte, per farne seguire dopo qualche tratto il motivo, o per ordinarne una conveniente conclusione. Rapporto poi al lento movimento, egli è permesso l'impiego delle biscrome; ed in più casi ancora d'altre note di minor valore.

Serve mirabilmente l' *Adagio* per la variazione de' diversi pezzi che possono aver luogo in una Sonata. Il passaggio infatti dall' *Allegro* all'*Adagio* o dall' *Adagio* all' *Allegro* riesce all' orecchio molto sensibile; e la Sonata medesima nell' unione de' diversi pezzi per siffatto modo più piacevole addiviene e tutta la maggior forza acquista della musicale espressione.

Riguardasi ancora il movimento d'un pezzo in *Adagio* in altri gradi diviso, ciascuno suscettibile di una particolare modificazione: come, per esempio, il *Largo*, l'*Andante*, l'*Andantino* ec.; de' quali al Compositore si aspetta la scelta, secondo quello che più conviene al pezzo di cui si tratta.

Del Rondò.

Altro non è il *Rondò* che un dato sentimento ben chiaro e deciso sotto quel grado di movimento che più conviene all' espressione del medesimo, e che si ripete in giro, osservando però una data modulazione ne' periodi successivi. Dopo siffatto motivo principale determinato e staccato, fa d' uopo disporre la prima modulazione ordinaria, come si pratica in qualunque pezzo di Musica di qualche lunghezza, in cui variare si voglia la modulazione, onde conchiudere ordinatamente la prima parte. Fatto così passaggio alla quinta del tono, se il tono principale in cui si aggira il *Rondò*, è maggiore, o alla terza, se è minore, si faccia seguire la replica del primo sentimento, come lo richiede precisamente il giro del *Rondò*. Ciò eseguito, se si tratta del tono principale in maggiore (come per l' ordinario si usa nella Composizione del *Rondò*), si può aggiugnere subitamente un tratto in minore, o alla sesta del tono o nel medesimo tono preso in minore; e tutte, in somma, quelle modulazioni praticar si possono che nella seconda parte d' un pezzo sono permesse.

Nel giro d' un pezzo in *Rondò* si può replicare il primo sentimento due, tre, quattro ed anche più volte, secondo il capriccio del Compositore. Affinchè poi seguano ordinatamente tali repliche, conviene che l' accordo precedente il motivo sia tale che renda piacevole siffatto passaggio, e che lo faccia ancora desiderare, come, per esempio, avviene alloraquando

si abbandona sospeso l'accordo sensibile del tono principale oppure l'accordo perfetto maggiore sopra la quinta nota del tono della sesta. Si chiude bene spesso il *Rondò* col medesimo motivo principale, e qualche volta si aggiugne pur anche qualche tratto per renderne la finale più compita. Tutte queste cose però sono in arbitrio del Compositore, purchè venga il pezzo regolarmente terminato.

Delle Variazioni.

La tessitura d'un pezzo a variazioni tutta consiste nella disposizione d'un tema stabilito sopra d'un Basso, ch'esser dee più volte replicato, diversificandone ogni volta la melodia, così che il sentimento principale disformato non venga, non ostante il cambiamento che ad ogni replica differentemente si effettua.

Col riconoscersi così in tutte le variazioni eguale il Basso, ne avviene che la successione d'accordi che serve nel primo caso, serve egualmente in qualunque altra variazione successiva. Tutta la difficoltà di queste si riduce al saperne elegantemente diversificare la melodia, ora con note di grande valore ora con altre di minore, ora con sincopare ora con staccare le note, or con l'impiego delle terzine, ed ora in, somma, con tutte quelle maniere che il più bizzarro estro può suggerire. S'avverta però che in qualunque modo si figuri la melodia, nella sostanza della medesima si riconosca sempre il te-

ma principale, ossia il pezzo semplice destinato ad essere ornato per mezzo delle variazioni. Siffatti ornamenti poi siano praticabili e di risalto sopra quel dato strumento pel quale si compone. Siccome poi la melodia può sommamente diversificarsi, avviene che sopra qualunque pezzo musicale, ideato per tema, si può far uso d' un infinito numero di variazioni.

Un pezzo destinato alle variazioni, non ostante che il medesimo sia in due parti diviso, come appunto comunemente si pratica, e come lo richiede la più perfetta distribuzione d' un pezzo musicale, dev' essere piuttosto breve; ond' è che nella prima parte principalmente non si pratica per l' ordinario che la modulazione d' un sol tono o tutto al più la prima modulazione ordinaria. Che se il gusto addimanda qualch' altra modulazione, questa si pratichi di volo per non pregiudicare alla brevità del tema che per lo più si stabilisce d' otto misure nella prima parte, e d' altrettante nella seconda. Per quanto finalmente riguarda la modulazione della seconda parte, puossi arbitrare ancora di quelle modulazioni che hanno luogo nella seconda parte d' un pezzo, avendo di mira la conveniente proporzione della medesima, ed avvertendo mai sempre di terminare nel tono principale, e che il medesimo venga inteso più che qualunque altro tono che in tal parte introdotto si fosse per qualsivoglia modulazione.

Della Marcia.

La Marcia che serve in molti casi a far gustare

sempre più la variazione de' diversi pezzi che si fanno entrare nella Sonata, altro non è che un' imitazione d' una data aria che destinata si è a regolare il cammino de' Soldati: nella quale occasione si eseguisce co' militari strumenti.

In questa Composizione il principale oggetto, quello esser dee di far sentire ben chiaramente e distintamente il metro e la cadenza de' timpani. Siccome poi il levare del piede viene per la natura medesima dell' aria indicato nel levare della misura: così conviene ancora di far incominciare la Marcia con qualche nota avanti la misura; e perciò ancora non è permesso di costruire la Marcia che in tempo pari, e precisamente nella misura del tempo ordinario o in quella del binario. S' avverta per ultimo che la Marcia pure esser deve in due parti divisa, e nella costruzione della medesima osservare una modulazione piuttosto semplice e naturale.

Della Pastorale.

Chiamasi *Pastorale* un pezzo di Musica fatto ad imitazione d' un' aria campestre, realmente praticata da' Pastori co' loro proprj strumenti; e questo pezzo può aver luogo ancora in una Sonata. Si fanno pure intere Sonate in istile pastorale, e divise eziandio in più pezzi, i quali per l' ordinario sono *Adagi* in tempo ordinario o binario, *Minuetti* in $\frac{3}{4}$ ovvero in $\frac{3}{8}$, e *Balletti* in $\frac{12}{8}$ o in $\frac{6}{8}$. Quest' ultima misura è però la più propria allo stile pastorale, ed è ancora

la più comunemente frequentata in questa sorta di Musica con un movimento piuttosto moderato.

Nella Composizione di qualunque pezzo pastorale non è già permesso d' allontanarsi dal carattere proprio dell' aria campestre, che è veramente naturale, dolce, di molta grazia, tenero, d' un accento singolare, e nel medesimo tempo d' una nobile ed elegante semplicità. Si conviene nella Pastorale un Basso per lo più in tenuta; e si compongono perciò con ottimo successo delle Pastorali per Organo, pel vantaggio che si ha con questo ammirabile strumento di fermare con la maggiore facilità qualsivoglia pedale.

Una più fondata cognizione poi intorno la tessitura di tutti i suddetti pezzi l' otterrà pure colla maggiore facilità chi, ben intese le buone regole della Composizione, già a suo luogo indicate, esaminerà diligentemente ciascuno di siffatti pezzi nelle Sonate de' più valenti Compositori.

§. II.

Del Duetto Instrumentale.

Altro non è il Duetto instrumentale che una certa Composizione fatta per due strumenti di eguale o di diversa specie, nella quale la melodia principale per siffatta maniera esser dee fra le due parti distribuita che ne risulti una piacevole alternazione della medesima, e che nel progresso dall'una all' altra parte si riconosca sempre l' unità della melodia.

I Duetti instrumentali i più comuni, quelli sono che si fanno per due strumenti della medesima specie; e principalmente per due Violini o per due Flauti, i quali strumenti, per avere un centro piuttosto acuto, rendono un suono ben chiaro e distinto. Si fanno nondimeno qualche volta Duetti per due strumenti di diversa specie, come per Violino e Flauto, o per Violino e Viola ec. Si rifletta però che, riguardo all' unione di due diversi strumenti, non conviene giammai questa effettuare tra quelli che molto son differenti di centro; nel qual caso infatti troppo si allontanano i suoni l'uno dall'altro, il che del tutto è opposto alla natura della buona armonia.

Nella Composizione del Duetto si dee principalmente aver di mira la scelta conveniente de' suoni, affinchè l'armonia che dalle sole due Parti risulta, sia veramente piacevole e capace di rendere l'orecchio per tal modo soddisfatto che più oltre desiderar non sappia. Per la qual cosa vengono da siffatta Composizione esclusi molti passaggi e movimenti che avrebbero luogo in altre, tessute con un numero maggiore di Parti. Un dato passaggio infatti che coll' impiego di tre o di quattro suoni riesce piacevole, può divenire disgustoso e lasso senza il completo numero de' medesimi.

Si pratica nel Duetto con ottimo successo l'imitazione: riesce di sorprendente effetto il contrasto nelle due Parti; ma questo però s'impieghi con cautela, e voglio dire, nel solo caso di que' passaggi ne' quali il contrasto medesimo servir possa a far spiccare

ottimamente i dati due strumenti. Si fugga la durezza delle dissonanze e tutto ciò che può nuocere all' accento della melodia ed all' effetto di quell' armonia che da due sole Parti si può ottenere.

Le due Parti del Duetto, destinate per due strumenti di eguale specie, si distinguono in prima e seconda; e siccome il canto principale dee farsi intendere ora nella prima ed ora nella seconda Parte, ne avviene così che ora l'una ed ora l' altra delle medesime Parti è obbligata ad accompagnare. Sia però tale l' accompagnamento che serva a far gustare sempre più quella melodia che viene alla data Parte assegnata. Si pratica ancora di caricare la prima Parte d'una melodia più continuata, di maggior lavoro e di più difficoltà che nella seconda: mentre si suppone che siffatta prima Parte sia tenuta pel più eccellente dei due esecutori da' quali si pretende tale esecuzione. Tutto questo però è ad arbitrio del Compositore. Imperciocchè si possono ancora siffattamente disporre le due Parti del Duetto, che nelle medesime si riconosca quasi un egual lavoro; e questo principalmente si ottiene colla sola ripetizione di varie frasi o di certi dati periodi, il di cui canto principale a vicenda si trasporta dall' una all' altra Parte.

Si fa intendere per l' ordinario immediatamente nella prima delle due Parti il motivo principale, e si fa seguire successivamente la replica del medesimo nella seconda Parte. Arbitrarie poi sono nel progresso del Duetto le proposte e le repliche de' motivi, tanto in una che nell' altra Parte; di modo che si può

capric-

capriccio praticare nella prima Parte la replica d' una frase o d' un intero periodo antecedentemente proposto nella seconda, e viceversa. Siccome poi per variare le frasi e la modulazione, conviene bene spesso di prolungare la melodia in una sola Parte, anche senza lasciar luogo alla replica della medesima melodia nell' altra; così meglio sarà effettuar tutto questo piuttosto nella prima che nella seconda Parte.

Per quanto poi riguarda la modulazione da osservarsi nel corso dell' intero Duetto, e l'intelligenza di que' pezzi che nel medesimo si possono far entrare; tutto distintamente si rileva dalla spiegazione che di sopra si è tenuta intorno alla formazione della Sonata, e che qui si dee necessariamente richiamare: giacchè non altro si è il Duetto nella sua tessitura, che una Sonata a due Parti, nelle quali si distribuisce il canto principale, ad oggetto di farle intendere ambedue più distintamente. Se si osserveranno poi i migliori Duetti instrumentali de'più rinomati Autori, meglio s' intenderanno tutti gli artifizj di tale Composizione, che a dir vero non è possibile altrimenti di rilevarli del tutto, se non che col vederli propriamente nel fatto.

§. III.

Del Trio.

Si nomina *Trio* la Composizione a tre Parti instrumentali, ciascuna delle quali abbia a se obbliga-

to qualche tratto di canto principale. Possono aver luogo nel Trio strumenti di eguale o di diversa specie; mentre che si possa da' medesimi ottenere una buona e regolare armonia. Il Trio però che più comunemente si pratica, quello si è che viene destinato per due Violini i quali si distinguono in primo e secondo, ed un Basso che per lo più si eseguisce da un Violoncello.

La tessitura del Trio, rapporto alla modulazione, divisione ed intelligenza di que' variati pezzi che nel medesimo possono aver luogo, rilevasi pienamente dalle regole prescritte nella formazione della Sonata, delle quali si faccia l' opportuna applicazione. Quello però che molto importa riguardo al Trio, si è che il canto principale dee farsi intendere ora nell' una ed ora nell' altra delle tre Parti, e con un cert' ordine, che le Parti che accompagnano, vengano unitamente a formare una buona e completa armonia. Siccome poi tutti i diversi suoni che compongono l' accordo perfetto, altro non sono che tre; così il vantaggio che si ha d' impiegare nel Trio tutti questi diversi suoni, fa che questa sorta di Composizione sia tenuta in grandissimo pregio. S' avverta pertanto d' osservare, per quanto è possibile, la più perfetta distribuzione di questi tre diversi suoni nelle tre diverse Parti del Trio. Che se in alcune circostanze non cada a proposito l' impiego per intero degli accordi, siccome principalmente avviene alloraquando si tratta degli accordi dissonanti, si procuri almeno l'impiego de' suoni principali de' dati accordi; e tale, in somma, ne

sia la scelta, che l'orecchio ne vada per tali suoni bastantemente soddisfatto. Notisi inoltre che in siffatta Composizione le dissonanze non debbono giammai duplicarsi, e che non è altronde permesso di far passaggio d'uno ad altro accordo, senza far intendere o la terza o almeno la sesta.

Il primo Violino è quella Parte del Trio, nella quale generalmente si obbliga il canto principale più che in qualunque altra; e così per la superiorità che ha sopra le altre questa Parte nella melodia. In questa Composizione poi non è già di regola costante l'incominciare la melodia colla prima Parte, ossia col primo Violino, e questa successivamente trasportare nel secondo e nel Basso: ma è pienamente ad arbitrio del Compositore il servirsi di qualsivoglia delle tre Parti per far intendere tale melodia, e tanto nel principio quanto nel corso del pezzo.

Il Contrappunto fugato è poi del più grande vantaggio per far intendere le diverse Parti nel modo il più singolare; anzi in questa sorta di Contrappunto egli è veramente necessario di bene esercitarsi, onde riuscire a dovere nella Composizione del Trio. Il mezzo infatti che più facilmente conduca il Compositore al vero possesso della tessitura de' pezzi a più Parti obbligate, egli è quello senza dubbio dell' esercizio nelle Composizioni di stile fugato, e principalmente nella vera fuga. Questa appunto è quella che somministra i più vantaggiosi artifizj, sì nell' obbligare ciascuna delle Parti che nella medesima s' introducono, con soggetti, contrassoggetti, attacchi, risposte ec., come

nel giro d'un'ottima ed anche ben variata modulazione; e pur troppo vi sono molti Compositori i quali, sebbene dotati dalla natura d'un estro felice, sono costretti più e più volte ad abbandonare tante belle idee, per ignorare il modo della loro conveniente condotta. Nella tessitura della fuga a tre Parti fa d'uopo pertanto che si eserciti primieramente chi vuole imparar presto e bene la Composizione del Trio. Con tale esercizio apprenderà facilmente lo studioso a far imitare o ripetere con maestria dalle Parti subalterne la cantilena della Parte dominante, e tutta, in somma, ne otterrà la variazione e l'eleganza del gusto in tal sorta di Composizione. Delle regole della fuga ho parlato abbastanza verso la fine del Primo Capo di questa terza Parte, dove ho trattato del Contrappunto fugato: onde queste abbiansi qui per ripetute. Chi desidera poi di vedere de' buoni esemplari in materia di fuga, potrà osservarli nelle Composizioni di Georgio Federico Handel, del P. Gio. Battista Martini, e di quegli altri celebri Autori che nelle medesime si sono distinti.

Ben intesa la tessitura della fuga a tre, non s'incontrerà certamente difficoltà alcuna nello scrivere qualsivoglia Trio di gusto ideale. Non si tralasci però di osservare ne' migliori Autori dei buoni ed eleganti Trj, e che questi siano notati in partitura, onde più facilmente intendere tutti gli artifizj ne' medesimi usati.

§. IV.

Del Quartetto.

Nella Composizione del Quartetto instrumentale s'impiegano per l'ordinario due Violini che si dividono in primo e secondo, una Viola ed un Violoncello. Ciascuna delle quattro Parti instrumentali che in questa Composizione hanno luogo, può facilmente ritrovare un suono differente negli accordi dissonanti: ma ne' consonanti che non sono formati che di tre diversi suoni, fa d'uopo or l'uno raddoppiare ed ora l'altro di questi suoni. Per la qual cosa notisi principalmente che la scelta dee cadere sopra quelli che più convengono alla perfetta disposizione delle frasi, senza offendere le leggi della buona armonia; giacchè a misura che crescono le Parti nella Composizione, cresce ancora al Compositore la difficoltà per apporle convenientemente.

La spiegazione tenuta intorno alle diverse modulazioni che impiegare si possono nella formazione della Sonata, ed alla distribuzione di que' pezzi che nella medesima possono entrare, occorre egualmente per ben modulare tutti que' pezzi de' quali può comporsi il Quartetto. Laonde qui si consulti pur anco una tale spiegazione per farne quindi l'opportuna applicazione. Riguardo poi al canto principale, siccome di questo si dee riconoscere l'alternazione nelle diverse Parti instrumentali: così conviene al Quartetto ancora applicare tutto quanto si è osservato sopra tale materia

nel Trio. Per ben riuscire poi e colla maggiore facilità nella tessitura del Quartetto, si eserciti nella Composizione della fuga a quattro, e si consultino quindi de' buoni Quartetti in partitura, onde rilevarne con buon ordine tutto quanto appartiene a siffatta Composizione.

§. V.

Del Quintetto.

Si è di sopra osservato quali siano le Parti instrumentali che s'impiegano nel Quartetto: coll'aggiunta d'una quinta Parte che per lo più si assegna ad una seconda Viola, viene costrutto il Quintetto.

Ciascun accordo di licenza presenta cinque diversi suoni; ed è in ciò appunto che può aver luogo la reale distribuzione del Quintetto, coll'assegnare a ciascuna Parte un diverso suono nel medesimo accordo. Siccome poi di siffatti accordi accade ben di rado l'impiego; così ne avviene che il Quintetto da altro in generale non risulta che dalla variata maniera con cui si fanno procedere le diverse Parti.

Distinguere si debbe ciascuna Parte con qualche tratto di canto principale a se particolarmente obbligato. Le due Viole si fanno talora procedere in alcuni tratti o per terze o per seste; lo che è pienamente ad arbitrio del Compositore. Per ciò poi che riguarda la distinzione d'ogni pezzo che può aver luogo nel Quintetto, e la modulazione da osservarsi nel corso del medesimo, si consulti la formazione della Sonata:

mentre la sostanza della modulazione e divisione de' pezzi si è, come in quella, eguale in qualsivoglia musicale Composizione. Abbiasi poi qui pure di mira di osservare attentamente una siffatta Composizione ne' più celebri Autori, che in tal modo certo maggiori lumi si acquisteranno intorno alla tessitura della medesima.

§. VI.

Della Sinfonia.

La Sinfonia è una musicale Composizione destinata ad essere eseguita con più strumenti in parte di eguale ed in parte di diversa specie. Si considerano in siffatta Composizione quattro Parti principali, e sono: il *Primo Violino*, il *Secondo Violino*, la *Viola* ed il *Basso*; le quali vengono principalmente destinate a sostenere l'armonia, la melodia e la modulazione nel corso dell'intero pezzo. S'impiegano ancora nella Sinfonia altri diversi strumenti da fiato, per legare e rinforzare i suoni assegnati agli strumenti da arco di sopra indicati. Tali strumenti da fiato sono per l'ordinario l'*Oboè* ed il *Corno*, ciascuno de' quali si divide in primo e secondo. Il primo e secondo Oboè servono di rinforzo al primo e secondo Violino, o coll'unisono o più particolarmente con alcune note tenute. Dal primo e secondo Corno poi si ottiene il rinforzo de' suoni più gravi. Si fanno questi procedere giusta la conveniente espressione del dato pezzo, e con que' suoni solamente che sono proprj a tali strumenti. Av-

vertasi però che gli strumenti da fiato non debbono farsi intendere di continuo, ma in que' passi soltanto che propriamente addimandano la legatura ed il rinforzo di essi; come pure abbiasi riguardo di non far eseguire agli Oboè note nè troppo acute nè troppo basse, e nell' impiego di questi abbiansi di mira inoltre que' toni ne' quali possano meglio spiccare: giacchè non in tutti i toni si può suonar comodamente con siffatti strumenti, ed in quelli principalmente con molti diesis ne riesce quasi sempre assai difficile l'esecuzione.

Spetta la melodia per l' ordinario al primo Violino, come parte all' altre superiore: il secondo Violino dee accompagnare il primo; il Basso si abbia per la Parte principale dell'accompagnamento; e la Viola finalmente per quella che unisce i suoni superiori cogl' inferiori, e che rende l' armonia completa delle quattro Parti principali. A ciascuna delle Parti che accompagnano, si può ancora assegnare un particolar movimento; ma notisi però che per quanto vadano arricchite di variati passaggi le Parti d'accompagnamento, queste esser non debbono che accessorie alla Parte principale, e servire d' ornamento per fare vie meglio spiccare la melodia alla data Parte principale assegnata.

Impiegasi pure nella Sinfonia il Flauto traversiere al luogo dell' Oboè, alloraquando una più tenera espressione lo addimanda. Entravi il Violoncello con un movimento particolare, e qualche volta all' unisono del Basso continuo. Per averne poi uno strepito maggiore si usano eziandio i Timpani; ed hanno luo-

go finalmente nella grande Sinfonia le Trombe dritte, i Clarinetti, il Fagotto e tutti, in somma, que' musicali strumenti che si sono introdotti nelle Orchestre da Chiesa e da Teatro.

Tutto quanto si è dimostrato nella formazione della Sonata, si applichi alla Composizione della Sinfonia, la quale infatti altro non è che una Sonata; ma nella quale, oltre alla melodia di quella sola Parte sopra la quale tutto cade il compartimento del pezzo, vi regna una regolare armonia prodotta dalle varie Parti alla principale unite.

Dell' impiego de' Corni nella Sinfonia.

Non con eguale facilità d' ogn' altro strumento che ha luogo nella Sinfonia, s'impiega in siffatta Composizione il Corno. Pel numero limitato de' suoni che naturalmente si ottengono da questo strumento, e pel solo genere diatonico al quale questi medesimi appartengono, ne viene che non sempre si possono far procedere i due Corni con due diversi suoni d' un accordo, ma bene spesso conviene di marcarli all' unisono fra loro, ed alcune volte ancora d'escluderli, per non avere i medesimi alcun suono confacente ai dati accordi.

Una maggiore difficoltà inoltre che trovasi nell' impiego de' Corni nella Sinfonia, si è alloraquando si tratta d' un pezzo in un tono minore costrutto: imperciocchè i suoni che rende naturalmente questo strumento, appartengono al solo tono maggiore

(a). Laonde, oltre lo scarso numero di questi, vengono pur anche esclusi tutti quelli, l'intervallo de' quali non cammina colla Scala del tono minore; ond'è che l'impiego de' suoni si riduce a que' pochi solamente che sono comuni nel tono maggiore non meno che nel minore. A vantaggio però del tono minore si notano bene spesso i Corni nel tono maggiore più relativo al dato tono minore, in quello cioè che si stabilisce sopra la terza del medesimo, e nel quale diffatto si trovano più suoni comuni col dato tono principale. Alcune volte ancora si duplicano questi strumenti, marcando due solamente nel tono principale del pezzo, e gli altri due nel suddetto tono relativo: per la quale combinazione se ne ottengono maggiori suoni a tale armonia convenienti.

Avvertasi finalmente che i toni tropp' alti o troppo bassi riescono per lo più molto scomodi in questi strumenti, e per cui i bravi Compositori in tali casi bene spesso dispongono le parti de' Corni nel tono della quarta: cioè, se il tono principale, a cagion d'esempio, è *A la mi re*, notano i Corni in *D la sol re*, se è *B fa*, li notano in *E la fa* ec., assegnando però ai medesimi que' suoni che convengono all' armonia del tono principale. Tutto ciò si può vedere ne' pezzi a piena Orchestra dei buoni Autori: anzi gioverà moltissimo l'osservarli con grande at-

(a) Veggasi nelle Lezioni di Corno al Capo XII. della seconda Parte, quali sono i suoni proprj a questo strumento.

tenzione, onde rilevarne più facilmente la vera maniera di notare le diverse Parti della Sinfonia.

§. VII.

Del Concerto.

Chiamasi generalmente *Concerto* qualunque pezzo di Musica a più Parti: ma più particolarmente riguardasi per un Concerto un pezzo, in cui si distinguono alcuni particolari strumenti, i quali suonano soli per alcuni tratti, con un leggiero accompagnamento, entrandovi di tempo in tempo tutto il ripieno dell' Orchestra.

Dividesi in più pezzi il Concerto, egualmente che la Sonata. Il primo pezzo che per l'ordinario è un *Allegro*, ammette un'introduzione a piena Orchestra, nella quale esprimere si dee il carattere del Concerto; si faccia seguire dappoi la prima parte d'obbligazione, ed in questa si pratichino quelle modulazioni che propriamente convengono in una prima parte di un pezzo: debbesi far riprendere all'Orchestra il principio della seconda parte per qualche tratto di non lunga durata, e successivamente distinguere la seconda obbligazione, nella quale s'impiegano ad arbitrio tutte quelle modulazioni che sono permesse nella seconda parte d'un pezzo. Puossi interrompere ancora questa seconda parte con alcuni ripieni dell'Orchestra; lo che è ad arbitrio del Compositore. In questa finalmente, ultimatane l'obbligazione, si dee conchiudere

il pezzo col ripieno dell' Orchestra, e con un sentimento analogo al pezzo medesimo.

Con una continuata obbligazione trattar si possono nel corso d' un Concerto gli *Adagi*, rimanendo ad arbitrio qualche tratto di piena Orchestra. Nell' *Allegretto* finalmente, nel *Rondò* e negli altri pezzi di simil fatta, che per ultimo s' impiegano nel Concerto, si praticano quelle alternazioni presso a poco come accennai nell' *Allegro* del primo pezzo. In questi però si è ad arbitrio il premettere qualche tratto d' Orchestra, oppure incominciare immediatamente l' obbligazione; ma egli è poi indispensabile il chiudere con l' Orchestra. Si possono accompagnare le obbligazioni con due, tre ed anche con quattro Parti, purchè questo accompagnamento venga mai sempre trattato colla maggiore semplicità; affinchè qualsivoglia obbligazione sia chiaramente e distintamente intesa. Se non si vogliono che due Parti d' accompagnamento, per queste s' impieghi un primo ed un secondo Violino; se tre, alli Violini s' aggiunga un Bassetto: e se finalmente l' accompagnamento dev' essere a quattro, v' abbia luogo la Viola, oltre ai tre indicati strumenti.

Si possono comporre Concerti per un solo strumento o per più strumenti di eguale o di diversa specie. Se si eccettuino le alternazioni coll' Orchestra e gli accompagnamenti, come sopra accennati nelle obbligazioni, non è il Concerto a Solo che una Sonata per un dato particolare strumento. Osservisi perciò nella tessitura dello stesso tutto quanto apparti-

ne alla tessitura della Sonata; come pure pel Concerto a due s' osservino le leggi del Duetto; quelle del Trio pel Concerto a tre ec.

Alcune obbligazioni si praticano ancora nella Sinfonia, le quali particolarmente si assegnano agli strumenti da fiato, e dalle quali generalmente si ottengono le più variate espressioni. Quelle Sinfonie poi nelle quali, oltre l'obbligazione degli strumenti da fiato, si concertano ancora alcuni strumenti da arco con tratti ai medesimi particolarmente obbligati, *Sinfonie concertate* si appellano, ossieno *Concertoni*. Si consultino poi i moderni Concerti de' più celebri Autori in questo genere, onde rilevare più chiaramente nel fatto le indicate distribuzioni.

§. VIII.

Della Musica da Ballo.

I diversi pezzi di Musica destinati all' accompagnamento del Ballo, hanno tutti un carattere proprio dal quale non è lecito al Compositore allontanarsi. Questa Musica generalmente aver dee molto più di cadenza e d' accento che qualunque altra. La Musica infatti di un Ballo è destinata mai sempre ad esprimere nello stesso istante varie cose. Questa è quella sola che dee risvegliare al Ballerino tutto quello spirito di vivacità, e quell' espressione additare che può dalle dolci modulate parole dedurre un valente Cantore. Questa è quella che col linguaggio più intenso di

un' anima agitata e col movimento delle accese passioni dee tutto ciò mirabilmente esprimere agli astanti, di cui non è capace di per se stesso il Ballo. Nell' espressione del Ballo infatti ha la Musica instrumentale a fare la più luminosa comparsa, e tutta spiegare dell'arte sua la mirabil forza : e i soli strumenti quelli sono appunto che debbono del tutto supplire al difetto delle parole per la necessaria espressione del sentimento.

Nella Musica da Ballo, quella si distingue che è propria al Ballo di Società, ossia *da Sala*, e quella che al Ballo Teatrale si conviene. Si considerano nella prima varie ariette d' un carattere determinato, le quali prendono il nome di quella specie di Ballo a cui servono, e che si chiamano *Minuetti*, *Contraddanze*, e *Balletti all'Inglese*, *alla Francese* ec. : nella seconda riguardasi particolarmente l' espressione al vivo dell' azione per mezzo d' una più fedele imitazione a tenore dell' argomento del Ballo; ond' è che s' impiegano diversi pezzi analoghi al Ballo medesimo. In ciascun genere però sonovi varie cose da notarsi, per cui non sarà inutile fare alcune osservazioni tanto sopra la Musica del Minuetto, della Contraddanza e del Balletto, quanto sopra quella più grandiosa del Ballo Teatrale.

Del Minuetto.

La Musica del Minuetto esser dee mai sempre regolata in un tempo dispari, e precisamente nella misura di $\frac{3}{4}$ o in quella di $\frac{3}{8}$. In questo pezzo ri-

chiedesi una modulazione piuttosto semplice e naturale; e nella prima parte non s'impiega generalmente che la modulazione d'un sol tono, terminando la medesima con una digressione alla quinta: o tutto al più la prima modulazione ordinaria, onde conchiudere siffatta prima parte con una cadenza armonica nel tono della quinta. Possono aver luogo nella seconda parte più variate modulazioni, ma sopra tutto abbiasi in mira quell'elegante semplicità che singolarmente si richiede nell'accompagnamento di un tal Ballo.

Questo pezzo dev'essere ancora per siffatta maniera tessuto, che in ciascuna delle due parti nelle quali si divide, il numero delle misure sia sempre pari: imperciocchè per ogni misura di passi di Minuetto fa d'uopo di due misure di Musica. Siccome poi per ogni due misure di tali passi si compisce dal Ballerino un dato passaggio, ne avviene quindi che la più perfetta Musica del Minuetto richiede una divisione di misure di quattro in quattro: di modo che una data parte esser dee di otto, dodici o sedici misure ec. Ogni parte dee replicarsi, e a tale effetto segnasi il ritornello al luogo conveniente. L'oggetto importante di questa Composizione quello esser dee di far sentire con cadenze ben marcate e decise la suddetta divisione delle misure di quattro in quattro, onde possa l'orecchio del Ballerino ajutarsi, e per siffatta maniera sostenersi in cadenza.

Della Contraddanza.

Per la misura da osservársi nella Musica della Contraddanza si può impiegare un tempo pari oppure un tempo dispari. Nel primo caso è la misura di $\frac{2}{4}$, la quale serve alla maggior parte delle Contraddanze; nel secondo è quella di $\frac{3}{8}$, che in alcune congiunture più si conviene al movimento di questo Ballo la di cui azione può essere assai variata. In generale la Musica d'una Contraddanza deve avere un sentimento leggiadro e brillante: ma nel medesimo tempo si deve in essa riconoscere la più grande semplicità.

Non dividesi soltanto in due parti questo pezzo, ma sovente ancora in tre, ed in ciascuna di esse non s'impiega per l'ordinario che la modulazione d'un sol tono. Si termina ogni parte nell'accordo principale del tono, ed è ad arbitrio, tanto in una seconda che in una terza parte, il riprendere il tono principale del pezzo nel principio, oppure attaccare quello della quinta. Ciascuna parte si forma per lo più di otto misure, ed ognuna di esse poi ammetter dee il ritornello per la replica che si conviene a questa sorta di Ballo, nel quale s'impiegano molti Ballerini. Il tono maggiore è quello che più conviene alla Musica della Contraddanza; ma per variarne l'espressione, qualche volta pur anche si compone nel corso della medesima qualche parte in minore. In siffatta Musica finalmente esser dee la cadenza oltremodo distinta, e

non

non si riguardano a proposito per la medesima che que' sentimenti animati dalla più grande vivacità.

Del Balletto.

Il Balletto richiede una Musica analoga a quella data azione che viene destinato a rappresentare. In generale altro non sono i Balletti di Società, che Contraddanze fatte in giro le quali, oltre le due e tre parti, qualche volta ne ammettono ancora quattro, secondo la specie del Balletto e secondo il numero determinato de'Ballerini che nel medesimo s'impiegano.

Dannosi diverse specie di Balletti i quali prendono il nome da quelle nazioni, presso cui sono più in uso, come, a cagion d'esempio, l'*Allemanda*, i *Balletti* così nominati *all' Inglese*, *alla Francese* ec. Richiede l'Allemanda un musicale accompagnamento pieno di vivacità. Si osserva in questo la misura di $\frac{2}{4}$, e quella distribuzione inoltre che si pratica nella Contraddanza di due parti. Si distingue però con quell' accento e quella cadenza propria al carattere dell' Allemanda. Parimente ne' Balletti all' Inglese ed alla Francese, tuttochè possano essere tessuti tanto in una misura di tempo pari quanto dispari, dee sempre distinguersi quell'accento proprio a siffatti Balli leggiadri e spiritosi; e così è rapporto a qualunque altro Balletto: giacchè non si riguarda in questi solamente la qualità della misura e della modulazione, ma il carattere eziandio e la forma di ciascuno in particolare.

Del Ballo Teatrale.

La Musica del Ballo Teatrale esser dee una Musica veramente imitativa e capace di pingere al vivo tutte quelle immagini ed eccitare tutti que' sentimenti che propriamente convengono alla circostanza della data azione. La verità dell' imitazione in questo caso tutta consiste nella somiglianza della Musica instrumentale collo strepito che questa pretende d'imitare. Si riconosce perfetta tale imitazione, alloraquando in una Composizione, a cagion d' esempio, destinata ad imitare una furibonda tempesta, la disposizione della melodia e dell' armonia sia tale che per essa ci sembri intonare all' orecchio lo strepito sonoro eguale al rimbombo de' tuoni e de' venti ed al mugghiare de' flutti, alloraquando frangonsi contro i duri scogli.

Per ben riuscire in questa grandiosa Composizione convien dunque riflettere che la Musica instrumentale non è già ristretta nella sua melodia alla sola imitazione del linguaggio inarticolato dell' uomo, e di tutti i suoni pur anco de' quali naturalmente si serve. Può quest' arte inoltre con adattate imitazioni emulare ogni fragore che fa sovra di noi maggiori impressioni, allorchè fassi a noi intendere nella sua propria natura. Quindi col concorso all' imitazione capace addiviene mai sempre di pingere il tutto, e quegli oggetti ancora che a noi non sono che visibili. Per un prestigio quasi impercettibile, ella sembra che nell' udito l' occhio apponga; e la più sorpren-

dente maraviglia d'un'arte che non agisce che pel solo movimento, quella si è di formare perfino l'immagine del riposo.

Fenomeno non v'è nella natura, non vi sono passioni e sentimenti nell'uman cuore, che con quest' arte imitar non si possano. Ond' abbiano effetto poi tutte queste imitazioni nel Ballo Teatrale, d'altro la Musica non si serve che de'soli strumenti. Sebbene intender non faccia questa Musica alcuno articolato suono, molto contribuisce però ad interessarci nell' azione e a risvegliare nell'animo que' sentimenti stessi che si provano in tali circostanze. La Musica diffatto opera in noi intrinsecamente, risvegliandoci in un senso affezioni simili a quelle che può in un altro eccitare: e siccome sensibile non può essere il rapporto, se forte non sia l'impressione, la pittura così priva di questa forza, non può rendere alla Musica le imitazioni che questa dalla stessa attrae. Sia pure sonnolenta o tarda la natura tutta, non dorme già chi la contempla; ond'è che l'arte del Compositore consiste in sostituire all'immagine insensibile dell'oggetto, quella de' movimenti che la presenza sua eccita nel cuore del contemplatore.

La scelta de' convenienti strumenti alla data espressione riesce pur anco di non vulgare vantaggio ond' ottenere una più fedele imitazione: imperciocchè, sebbene da un solo strumento si possa generalmente ottenere qualsivoglia imitazione, non tutti gli strumenti sono però egualmente capaci a dipingere veracemente la medesima immagine. S'impiegano in-

fatti con ottimo successo i suoni gravi de'Corni, per annunziare d'una maniera funesta e spaventevole l'arrivo de' fantasmi e delle ombre notturne; gli acuti delle Flute, onde dipingere una tempesta ec.. Siccome poi il Ballo Teatrale è uno spettacolo in cui si contraddistingue principalmente il gesto e la decorazione, le quali cose concordemente alla Musica eccitano sempre più l' interesse e l' illusione; così ne avviene la grave necessità che il Compositore medesimo sia pienamente inteso, non solo d' ogni azione del Ballo, ma d'ogni parte eziandio costitutiva dell' accompagnamento del Ballo medesimo. Penetrato, in somma, il Compositore da que' sentimenti che render dee coll' opportuno impiego de' diversi strumenti, usando della forza dell' armonia, ed a proposito quelle melodie distribuendo e que' ritorni che alle date azioni si convengono, facile gli addiverrà a dipingere, non solo la caduta dirotta d' una pioggia, il dolce mormorio de' ruscelli, l' ingrossamento de' torrenti, l' arrivo lugubre degli spetri; ma a calmare ancora la tempesta, a render l' aura tranquilla e serena, e tutti, in somma, a dipingere que' quadri che hanno luogo nella rappresentazione del Ballo Teatrale: come lo sono pure l' orrore d' una prigione sotterranea, la notte, il sonno, la solitudine d' un deserto, il dibattimento del mare, l' incendio ec.

Vano il dire sarebbe che l' impressione della Musica così forte esser non potrebbe siccome l' impressione che tutte queste cose farebbero nella loro realtà sopra di noi; giacchè egli è fuor d' ogni dubbio

che l'impressione che fa un' imitazione sopra di noi, vale molto meno che l'impressione fatta per la cosa imitata. Che se con suoni inarticolati de' diversi instrumenti non si rappresentano direttamente tutte queste cose, sono però questi del tutto capaci a movere il cuore degli uomini, ed inspirare in loro que' sentimenti che si convengono in siffatte circostanze.

CAPO XII.

COMPOSIZIONE DELLA MUSICA VOCALE.

La Composizione della Musica Vocale consiste principalmente nell' adattare la parola ad un certo tono musicale. Questa rapporto alle voci, è simile quasi alla Musica instrumentale rapporto agli strumenti. Le medesime regole fondamentali dell' armonia infatti, che nella Composizione instrumentale s'adoprano, hanno ancora nella vocale l' egual vigore. Non solamente poi si chiamano Pezzi vocali quelli che appartengono alle sole voci, ma quelli ancora ne' quali s' odono le voci agli strumeuti frammiste.

In questa Composizione non solo si deve aver riguardo alla sostanza della modulazione, per far passaggio dall' uno all' altro tono; ma ancora ad una siffatta distribuzione delle diverse Parti, che ciascuna voce possa facilmente cantare la sua parte senza sortire dalle sue corde naturali. Per la qual cosa ben di rado si permette di far procedere le Parti per grandi

intervalli, ancorchè così si richiedesse onde render completo l'accordo; e sovente conviene ancora far incontrare le Parti in unisono, piuttosto che offendere il suddetto precetto di maggior conseguenza, quello cioè di far cantare ciascuna voce nel proprio centro. Le regole, in somma, della dilatazione dell' armonia, e di rendere gli accordi più armoniosi e completi, saranno sempre pregievoli in questa Composizione ancora, allorquando però si possano combinare con un canto facile, grazioso e naturale.

Quello che più importa nella Composizione della Musica vocale, è d' esprimere il sentimento delle parole con una Musica che perfettamente corrisponda al dato pensiero, e vale a dire, coll' applicare un passo grave ad un sentimento patetico; un passo spiritoso ad un sentimento più vivo ec.: senza di che non può essere la Musica in alcun modo capace di movere quegli affetti che dalla medesima si pretendono.

In due distinguesi pur anco nella vocale Composizione la Musica, in quella da Chiesa cioè e in quella da Teatro. Rapporto alla Musica da Chiesa, deve il Compositore possedere perfettamente la lingua Latina, onde sia in istato di applicare ai diversi pezzi della Liturgia quelle cantilene che ai medesimi veramente si convengono, e per distinguere eziandio le note lunghe sopra le quali fa d' uopo fermarsi di più, e le brevi ch' esser debbono più dolcemente pronunziate. Per la Musica da Teatro poi si richiede la più perfetta conoscenza della poesia, per esprimere

convenientemente la stessa, ond' abbia la Musica il suo pieno effetto. La distinzione poi delle sillabe lunghe e brevi non solo si conviene alla Musica Latina ossia Ecclesiastica, ma in qualunque sorta di Musica vocale: giacchè ella è una regola costante della buona Musica vocale, che le sillabe lunghe non solo debbano esprimersi con note di maggior durata che le brevi, ma debbano inoltre mai sempre notarsi in un tempo forte della misura, e le brevi in un tempo debole (*a*). Per la durata delle sillabe poi non si osserva nella Musica che una durata relativa alle medesime; e a nulla serve che una sillaba sia più o meno lunga, o più o meno breve, e vale a dire, ch' ella sia capace di lentezza o di rapidità, purchè sia o lunga o breve: imperciocchè quando una voce si può fermare due tempi sopra un suono, può ancora riposarsi tanto che la misura lo esige.

Non meno importante ancora che necessaria nella Musica vocale si è la distinzione dell' accento oratorio: giacchè questo è una guida da cui la Musica non devesi giammai allontanare; mentre lo stesso forma la Musica naturale della parola, e voglio dire, il sistema delle intonazioni e delle inflessioni che in qualunque linguaggio distinguono tutte le affezioni e i movimenti tutti dell' anima che ragiona.

Questa Musica vocale ha tre diversi progressi:

(a) Si consulti Giuseppe Tartini nel suo eccellente Trattato di Musica Cap. IV. pag. 115.

il *Recitativo semplice* cioè, il *Recitativo obbligato* ed il *Canto periodico*, nel quale si considera l'*Aria* a voce sola, il *Duetto*, il *Terzetto* ed ogni altro pezzo a più Parti vocali. Il recitativo semplice, come pure il recitativo obbligato, si usa qualche volta nella Musica Ecclesiastica; ma più particolarmente impiegasi nelle Opere Teatrali. Ha luogo il primo precisamente alloraquando la scena tutto ci rappresenta di tranquillo e di rapido: adoprasi il secondo nelle situazioni più vive, ond'esprimere i movimenti interrotti dell'anima, lo smarrimento della ragione, e tutto ciò che di tumultuoso a noi discopre la scena. In generale la Musica del recitativo facilmente s'adatta tanto alla Latina favella che all'Italiana, ed alla espressione non meno de' versi ineguali. Il Canto periodico finalmente, ossiano i diversi pezzi di Musica regolata a voce sola o a più Parti, ha luogo tanto nella Musica Ecclesiastica che Teatrale, dello stile in fuori, che ne' diversi pezzi dell'una o dell'altra Musica distinguere necessariamente si dee.

Nelle Composizioni Ecclesiastiche erger dovrebbe il Compositore infiammato lo spirito, ond'eguagliare, se possibil fosse, quello del Profeta, e accendersi di quel fervido entusiasmo di cui animato si scorgea egli stesso; e far quindi sciorre alla Musica un linguaggio sublime, un linguaggio divino. Si è in questa appunto dove tutta la pompa della declamazione, tutti gli allettamenti della melodia, tutta la po enza dell'armonia sciogliersi si debbono in qualsivoglia oggetto colla più grande magnificenza, onde

all' animo di chi ascolta, vivamente dipingerlo. La Musica Ecclesiastica per ciò esser dee generalmente maestosa e grave ed atta mirabilmente a risvegliare nell' animo de' fedeli la più affettuosa pietà e divozione. Nella Musica Teatrale poi ad altro non si deve attendere che alle parole che a noi appresta la bella Poesia, a dipingere e a rinforzar l' espressione co' mezzi i più vantaggiosi dell' arte musicale. Questa Musica pertanto esser deve adattata alla tenerezza, all' amore, alla compassione e all' altre tutte più dolci e delicate passioni.

Per ben riuscire però nella tessitura de' diversi pezzi vocali, sì da Chiesa che da Teatro, oltre la più perfetta intelligenza delle regole tutte e di tutti i precetti indicati in questa terza Parte che riguarda la musicale Composizione, ci vuole eziandio una certa esperienza; che non si acquista se non che a forza di sentire ed osservare reiteratamente in ogni genere e in ogni stile i migliori pezzi de' più rinomati Autori, e coll' esercitarsi quindi ne' diversi stili, ciascuno in particolare, guardandosi bene di non confondere lo stile Ecclesiastico collo stile Teatrale, lo stile Serio col Buffo ec., ma conservando mai sempre in ogni Composizione l' identità di quel dato stile di cui si tratta. Ad oggetto poi di maggiormente facilitare la tessitura di tutti questi pezzi che nella Musica vocale generalmente si distinguono, darò primieramente la norma pel Canto a Voce sola, e tanto per ogni sorta di recitativo quanto per l' aria: dimostrerò successivamente il Duetto, la Composizio-

ne a tre voci, a quattro ed a cinque; e finalmente le Otto reali, la qual ultima Composizione ha luogo particolarmente nella più grandiosa Musica da Chiesa. Io non parlo poi delle Composizioni a tre e a quattro Cori, cioè a dodici e sedici Parti reali; giacchè le regole di queste sono quasi le medesime che quelle delle Otto reali; e chi giugnerà a scriver bene a otto, non durerà fatica certamente a scrivere a dodici, a sedici e con maggior numero di Parti ancora, colla sola avvertenza di osservare da prima come si sono contenuti in simili Componimenti i più rinomati Autori, e specialmente Orazio Benevoli celebre Maestro della Scuola Romana, ed il Padre Gio. Battista Martini che in siffatte Composizioni si è molto contraddistinto. Qui però converrà di richiamare il ragionamento tenuto alla testa di questa terza Parte; imperciocchè riguarda esso non poche cose essenziali che nella tessitura di que' pezzi che di mano in mano andrò ora trattando, debbonsi pure necessariamente avvertire.

§. I.

Del Canto a Voce sola.

Ciascuna delle quattro Parti vocali s' impiega bene spesso a solo, tanto nella Musica da Chiesa quanto in quella da Teatro. La Parte però alla quale più si conviene il Canto a solo, si è il Soprano; imperciocchè il centro acuto di questa Parte è più at-

to a rendere i suoni ben distinti; e questa Parte medesima è quella ancora che si chiama *Canto*, per essere alle altre superiore, e quella appunto alla quale appartiene il Canto principale. Non ostante, la tessitura d'un pezzo a *Voce Sola* è eguale in ciascuna delle quattro Parti vocali, avendo però riguardo a non escire dal centro proprio a quella data Parte per la quale si compone.

Ne' diversi pezzi di Musica che si fanno per una Sola Voce, si distingue generalmente il *Recitativo* il quale può essere semplice od obbligato, e l'Aria che ha una forma particolare, come si osserverà in appresso. Sopra di ciascuna sorta di Recitativo converrà pertanto fare da prima alcune osservazioni; indi passerò a dimostrare quanto riguarda l'Aria.

Del Recitativo semplice.

Nel Recitativo semplice si richiede che la Musica imiti, per quanto è possibile, il discorso naturale. Per notarlo convenientemente si dee pertanto assegnare una nota della Scala musicale ad ogni vocale delle parole che si hanno a pronunziare, e regolare l'elevazione e l'abbassamento della voce sopra l'aumento e la diminuzione del senso stesso.

Quantunque nell'esecuzione del recitativo semplice non si osservi la regolarità della misura musicale, mentre questa pregiudicherebbe alla natura della declamazione, non ostante si pratica di segnarlo nella misura del tempo ordinario, ed in tal modo che ogni ac-

cento grammaticale cada mai sempre sopra un tempo forte della medesima, e così sopra un tempo debole qualunque altra sillaba che priva sia di tale accento. Tutto questo si richiede per non nuocere alla consonanza del verso, e per rendere, in somma, sempre più sensibile l'articolazione delle parole. Un oggetto importante quello inoltre esser dee d'indicare presso a poco come passare o appoggiare si debbano i versi e le sillabe, e segnare una conveniente relazione tra il Basso e la Parte del Canto per l'osservanza d'una modulazione, nella quale sebbene non si abbia riguardo ai toni relativi, come precisamente si pratica nel Canto periodico, pure deve andar soggetta alle regole dell'armonia. Nel recitativo infatti non si considera alcun tono principale: si permette il variare la modulazione all'infinito coll'impiego delle più immediate transizioni ne' diversi toni, e terminare in un tono tutto affatto straniero a quello nel quale si è incominciato; osservando però in tutti questi passaggi esattamente quelle regole tutte che vengono dalla buona armonia prescritte.

Le note che d'ordinario si praticano per esprimere musicalmente le parole del recitativo, sono le semiminime, le crome, le semicrome e qualche volta ancora le biscrome. In generale quelle parole le quali sono di più lenta pronunzia, debbono esprimersi con note più lunghe, e proporzionatamente con note più brevi quelle che si pronunziano con maggiore prestezza. Hanno luogo nel recitativo pur anche diverse pause; e queste a misura che l'espressio-

ne del sentimento le addimanda. S' impiegano, in somma, tutte le suddette note e tempi d' aspetto, secondo che più conviene per indicare colla Musica al più naturale la vera declamazione.

Nell' incominciare un recitativo conviene di far precedere al Canto l' accordo del Basso continuo, affinchè possa il Cantore facilmente intonare que' suoni che ha a rendere sopra il dato accordo. Si marcano per questo alcune picciole pause nel principio della misura alla parte del Canto, e queste proporzionate alla conveniente distribuzione degli accenti della prima parola.

Riguardo all' accennato Basso continuo che si pratica per l' accompagnamento del recitativo semplice, e pel quale si dirige la modulazione, siccome vuolsi che l' uditore al recitativo piuttosto attenda che a siffatto Basso, che mai sempre il suo effetto ottiene senza che nè pure vi si badi, facendosi bastantemente intendere alloraquando fa passaggio d' uno ad altro tono: così deve il Compositore fermare a proposito le note del Basso, ed usare superiormente nel recitativo di que' suoni che si convengono ne' rispettivi accordi. Quanto più rari e ben trascelti sono i movimenti del Basso, tanto meno distraggono l' uditore, e più facilmente si persuade di non intendere che a parlare, benchè continua sia l' armonia che occupa il suo orecchio.

I movimenti i più comuni del Basso continuo risultano principalmente dalla variata maniera di schivare la cadenza armonica, come in siffatta Musica

d' ordinario si pratica, onde accrescere una forza maggiore alla particolare espressione di quel dato sentimento che si ha a rendere. Nello schivare tale cadenza armonica devesi però distinguere quando ciò si effettua senza sortire dalla modulazione ordinaria, e quando si fa passaggio ad altro tono del tutto straniero a quello che si ha per le mani. Nel primo caso tre sono le maniere di schivare tale cadenza armonica; e primieramente col far intendere l' accordo consonante di sesta, invece dell'accordo perfetto, dopo l'accordo sensibile: in secondo luogo colla discesa all' accordo di sesta, dopo la legatura di seconda, quarta maggiore e sesta; ed in terzo luogo finalmente col fare passaggio al dato tono per mezzo della seconda nota accompagnata di sesta maggiore. Nel secondo caso si fa ascendere o discendere il Basso continuo, dopo l' accordo sensibile diretto o inverso, a quell' accordo che più conviene all' espressione delle parole, senza avere alcun riguardo ai toni relativi. S' avverta però che qualsivoglia variata modulazione s' intende sempre praticata secondo le leggi dell' armonia, come accennai di sopra.

Ne' periodi che più o meno sono legati coi seguenti, non si usa per l' ordinario nell' accompagnamento del Basso continuo, che l' accordo perfetto o quello di sesta che dal medesimo deriva pel rivoltamento, oppure schivare le cadenze nel modo disopra espresso. Ma quando il senso del discorso termina veramente, o che quello che segue, esprima un tutt'al-

tro sentimento, praticar conviene la cadenza armonica.

Nella Parte del Canto del recitativo s' adopra pure comunemente sul fine d' ogni periodo una data cadenza propria del medesimo; e se si osserveranno i buoni recitativi de' valenti Maestri, si riconoscerà in quante guise può essere disposta, e giusta ancora il più che si conviene alla terminazione della parola mascolina o femminina.

Del Recitativo obbligato.

Il Recitativo obbligato si è quello che, oltre al Basso continuo, obbliga più strumenti all' espressione del sentimento. Non s' impiegano generalmente per lo accompagnamento di questo recitativo che i soli strumenti da arco, i quali di tempo in tempo fanno intendere qualche accordo staccato, oppure sostengono lunghe note per intere misure, intanto che il Cantore declama. In questo caso hanno vigore egualmente tutte le regole del recitativo semplice. Si noti però che in tutte le Parti instrumentali si debbono indicare le parole del recitativo corrispondenti alle note dell' accompagnamento, affinchè le Parti medesime s'intendano col Cantore, e siano pronte a seguire con esso le mutazioni.

Questo recitativo conviene principalmente alle più tenere e patetiche espressioni nelle quali la passione, pervenuta ad un certo punto, dura per qualche istante. Ma quando viene eccitato l' Attore e traspor-

tato da una più violenta passione che gli vieta il dire quanto vorrebbe, s' interrompe e si ferma; in allora devesi far parlare l' Orchestra per lui coll' impiego di quegli strumenti e di quelle melodie che veramente convengono alla data espressione. In siffatte alternazioni della Sinfonia e della declamazione del Cantore si è che principalmente consiste il recitativo obbligato. Nel corso poi di questo medesimo recitativo, alloraquando però l' espressione lo dimanda, si può ancora dare ad alcuni tratti la forma di canto, coll' osservare una melodia soggetta alla misura: ed in tal caso finalmente egli è di dovere d' avvertirne non solo la Parte Cantante, ma tutte le altre Parti instrumentali ancora, con le parole *a tempo*.

Dell' Aria.

Consiste la Composizione dell' *Aria* nella musicale espressione di pochi versi dal Poeta a tale effetto destinati, come si usa nella Musica da Teatro, o di una Parte d'un Salmo o d'un Inno ec., che si sceglie pel medesimo fine dal Compositore, come si pratica nella Musica da Chiesa: ma siffatta espressione però coll' impiego d' una sola voce, e coll' accompagnamento di più strumenti.

Si compongono *Arie* d' un sol pezzo in allegro o in adagio, e se ne fanno ancora in due pezzi divise, il primo con un grado di movimento piuttosto lento, ed il secondo con un movimento più vivo. Si dà ancora all' *Aria* la forma di *Rondò*, e si

varia-

variano, in somma, nella medesima i pezzi e i gradi di movimento, presso a poco come si pratica nella Sonata instrumentale (*a*). Siccome poi la più perfetta tessitura d'un pezzo musicale dipende principalmente da una certa regolare modulazione che nel medesimo si deve osservare; così per questa facilmente rilevare, servirà di proposito la formazione della Sonata già indicata, nella quale dimostrossi abbastanza tutto quanto a tal uopo era necessario.

Al preciso riguardo però della tessitura dell'Aria, premettere conviene un pezzo di corta Sinfonia, esprimendo nel medesimo il sentimento generale dell' Aria che si tratta. Questo preludio non solo poi serve per annunziare il principal carattere dell'Aria, ma ancora per risvegliar l'attenzione degli uditori, e per lasciar riposare il Cantore affaticato dal recitativo che precede l'Aria, e per tal modo meglio disporlo al canto. Dopo siffatto preludio che si può terminare nel tono principale, oppure con una digressione alla quinta del medesimo, si riprende il motivo principale, per far entrare il canto che si dee leggermente accompagnare; e questo si conduce per quelle modulazioni che si convengono in una prima parte d'un pezzo, usando l'interposizione di que' piccioli tratti di Sinfonia, che servono a rinforzare mirabilmente l'espressione del sentimento, e che la-

(a) Si consulti la formazione della Sonata nel §. I. del Capo XI. di questa terza Parte.

sciano inoltre luogo al Cantore di prender lena. Così si pratica nel raggirare quella modulazione che si conviene alla seconda parte, nella quale, terminato il canto, prolungare si dee colla Sinfonia il medesimo soggetto, e con una espressione analoga al sentimento dell' Aria. Per la tessitura però di tale seconda parte non sempre trasportar conviene la massima parte di quelle medesime melodie che servirono nella prima parte, siccome per l' ordinario suol farsi nella Musica solamente instrumentale. Altro, in somma, non deve aver di mira il Compositore, che l' essenziale dell' espressione: ed il solo sentimento si è quello che regolar deve il Canto.

Sovente fa di mestieri praticare diverse repliche d' alcune parole, ed in certi casi inoltre di replicare per due e per tre volte ed anche di più l' intero sentimento; e tutto ciò non solo ond' adattare alle parole medesime una melodia sempre più piacevole, e disporle in quelle modulazioni che più convengono tanto nella prima che nella seconda parte d' un pezzo, ma eziandio affinchè gli animi degli uditori, a misura delle circostanze, vengano sempre più vivamente commossi, e finalmente per rendere il pezzo d' una conveniente lunghezza.

Che se il carattere dell' Aria addimandasse qualche gorgheggio, appongasi questo con discrezione; giacchè l' uso smoderato di esso pur troppo non serve che a rendere difettosa la Composizione. S' impieghi siffatto gorgheggio piuttosto nelle ultime repliche delle parole, che prima; e finalmente si badi bene a non

interrompere con esso il senso delle parole. Notisi poi che la forma dell' Aria va soggetta ancora a variare non poco, giusta il sentimento della Poesia; di modo che più e più volte conviene ancora d' incominciare l' Aria senza alcun preludio instrumentale: lo che diffatto ha luogo bene spesso nelle Arie Teatrali, e principalmente nella particolare espressione d'una violenta passione. Per quanto poi riguarda la maniera di accompagnare il Canto cogli strumenti, serviranno le seguenti istruzioni.

Dell' Accompagnamento instrumentale dell' Aria.

Per l' accompagnamento dell' Aria, come pure di qualsivoglia pezzo di Musica vocale, si è ad arbitrio del Compositore l' impiegare più o meno strumenti di eguale o di diversa specie; di modo che puossi, a cagion d' esempio, accompagnare un' Aria con i soli strumenti da arco, ovvero con questi uniti ancora agli Oboè o ai Flauti o ai Corni o, in somma, con tutta intera la più grandiosa Orchestra.

Siffatto accompagnamento ha luogo principalmente nel preludio ed in quelle alternazioni che si costumano tra la Sinfonia ed il Canto, onde rinforzare l' espressione, e per dare un discreto riposo al Cantante. Qui si osservano le regole proprie della Sinfonia o quelle del Concerto, alloraquando convenga l' obbligazione di qualche particolare strumen-

to: tanto più che nella Musica vocale non è già arbitraria la Sinfonia, come nella Musica solamente instrumentale; ma deve essere analoga del tutto all' espressione di quel dato sentimento che si ha a rendere: e per cui sovente conviene appunto impiegare diversi strumenti con particolari obbligazioni; e questi ora alternativamente col canto ed ora con tutto il ripieno dell' Orchestra, giusta i varj affetti che si hanno ad esprimere. A questa espressione poi vi deve perfettamente concorrere l' armonia, di modo che gli accordi maggiori o minori, consonanti o dissonanti, diretti o inversi, debbono essere praticati secondo che il soggetto è forte o tenero, allegro o mesto o trasportato ec.. Sopra tutto però seriamente si rifletta che l' instrumentale che principalmente servir deve ad ornare e sostenere il Canto, e ad accrescere forza maggiore all' espressione, non venga poi a coprire il Canto medesimo: ond' è che nelle entrate del Canto a solo non si convengono già que' numerosi strumenti che più liberamente s' impiegano nell' accompagnamento d' un Canto a più voci. L' accompagnamento degli strumenti, in somma, esser dee trattato con grande intelligenza e discernimento; e perciò gioverà moltissimo di osservare i buoni pezzi in questo genere de' migliori Compositori, e distinguere in essi minutamente tutto quanto si è indicato nella suddetta forma dell' Aria e del proprio accompagnamento.

§. II.

Del Duetto Vocale.

Si prendono comunemente nella Composizione del Duetto vocale due voci di egual carattere, e così due Soprani, o due Tenori ec. Si fanno ancora Duetti per voci differenti, come, per esempio, a Soprano e Basso, a Tenore e Basso ec.; i quali però più particolarmente hanno luogo nell' Opere Buffe da Teatro. Le regole principali da osservarsi nella tessitura del Duetto vocale sono le medesime che al Duetto instrumentale convengono: onde quest' ultimo si dee richiamare al pensiero, per farne la conveniente applicazione.

Si praticano ancora nel Duetto vocale quelle distribuzioni instrumentali delle quali ho parlato disopra nella tessitura dell' Aria a Canto solo. Riguardo poi al progresso delle due Parti vocali, si variano queste secondo il sentimento della Poesia, e secondo il diverso stile della Musica da Chiesa o da Teatro.

Nella Musica Ecclesiastica si può alcune volte in tal modo trattare il Duetto, che le due Parti nel loro canto procedano sempre unitamente, avendo riguardo però a quella data varietà di consonanze che dee rendere il concento maestoso ed espressivo. Nulladimeno più pregievole riesce ancora in questa Composizione il far procedere di tanto in tanto le

due Parti alternativamente, e principalmente coll' introdurre alcuni tratti di Contrappunto doppio e qualche imitazione: per le quali finezze se ne ottengono effetti più singolari.

Nella Musica Teatrale il Duetto è un pezzo che il Compositore trattar dee per lo più a vicenda, e come precisamente lo richiede il vero sentimento della data Poesia. L' unità della melodia, e la perfetta distribuzione di questa fra le due Parti, sia il più importante oggetto di questa Composizione. Queste due Parti però non si debbono già egualmente disporre nel loro giro di Canto, ma diasi a ciascuna delle due quel carattere che sia meglio capace di dipingere lo stato dell' animo suo. Imperciocchè rade volte succede che la situazione dei due Attori sia perfettamente d'accordo, onde debbano essi esprimere i loro sentimenti in egual modo. Quindi è che costumasi d' ordinario un Canto alternativo, per far intendere le due Parti separatamente, non meno che per dare a ciascheduna la più propria espressione. Accade finalmente nella conclusione del Duetto Teatrale di dovere riunire due sentimenti unanimi, o il vivo e rapido abbattimento di due sentimenti opposti. In questi casi le diverse commozioni dell' animo agitato scorrono da ambe le Parti in una sola volta, nè lasciano luogo al dialogo. Di qui nasce poi la necessità di rinvenire un Canto che sia suscettibile d'un progresso per terze o per seste; e disporlo siffattamente, che da una parte si possa

sentire il pieno suo effetto, senza smarrire dall' altra il sentimento.

§. III.

Della Composizione a tre Voci.

Tutti que' musicali pezzi ne' quali s' impiegano tre Parti vocali, cioè due acute qualunque siano, di eguale o di diverso carattere, ed una di Basso o di Tenore, ma destinato però a fare le veci del Basso, cadono sotto il nome di *Composizione a tre.* Si distinguono perciò fra questi pezzi quelli che precisamente hanno luogo nella Musica da Chiesa, e quelli che per l' ordinario s' impiegano nella Musica da Teatro. Richiedono i primi una certa disposizione delle tre Parti a formare un' armonia piena e maestosa, e inoltre l' obbligazione delle Parti medesime per via di soggetti ed imitazioni, ed alcune volte ancora per alcuni tratti a solo o a due ec.: i secondi che più particolarmente si chiamano *Terzetti*, debbono essere trattati secondo lo addimanda la vera espressione della Poesia, e per cui il dialogo è quello che più comunemente in questi s' impiega, a riserva di que' soli casi ne' quali l' espressione comune addimanda propriamente l' unione di tutte e tre le Parti.

Per le due Parti acute che unitamente al Bas-

so entrano in questa Composizione, siccome queste esser possono di eguale o di diverso carattere: così, se di eguale carattere si ammettono, siano queste due Soprani distinti in primo e secondo, o due Tenori i quali ultimi sono ancora i più comunemente impiegati in siffatta Composizione: che se si vogliano di diverso carattere, siano queste un Soprano ed un Contralto. Il Basso poi che è quello che forma la terza Parte, esser deve impiegato a sostenere maestosamente le altre due Parti superiori, quando però si tratta del Canto a pieno.

Le regole dell' armonia che si considerano nel Trio instrumentale, hanno luogo egualmente nella Composizione a tre voci, ond' è che queste si debbono avere qui per intese. Riguardo poi a quelle distribuzioni che si convengono in un pezzo vocale, tanto rapporto alla sostanza della modulazione che rapporto all' accompagnamento instrumentale, richiamisi tutto quanto si è detto sopra questo proposito nell' Aria a Canto Solo.

§. IV.

Della Composizione a quattro Voci.

Nella Composizione a quattro voci si è dove più opportunamente s' impiegano tutte le diverse Parti della Musica vocale, cioè il Soprano, il Contral-

to, il Tenore ed il Basso. Quest'ultimo alcune volte si lascia, sostituendogli però un altro Tenore il quale dee fare le veci del Basso.

Non ostante che un pezzo sia a quattro, s'impiegano pur anche nello stesso le diverse Parti per alcuni tratti a solo, a due, a tre ec.. Nel Canto a pieno però non tutte le quattro Parti possono sempre avere un diverso suono nel medesimo accordo: imperciocchè, onde mantenerle nel proprio centro, alcune volte occorre di far incontrare più Parti in una stessa nota; e negli accordi consonanti i quali propriamente non sono formati che di tre diversi suoni, si è poi di necessità il dover raddoppiare qualche suono del medesimo accordo.

Quando si tratta d'un pezzo da Chiesa a quattro voci, si dee procurare dalle medesime tutta la più maestosa armonia, ed obbligarle ancora con qualche artificioso Contrappunto a misura delle circostanze.

Un pezzo Teatrale a quattro voci si chiama *Quartetto*; ed in questo deve il Compositore investirsi veramente del sentimento somministrato dalla Poesia, e seguire perciò colla maggiore esattezza quelle mutazioni tutte che più si convengono al dato pezzo.

Riguardo finalmente alla forma dell'intero pezzo vocale, ed all'accompagnamento instrumentale col quale si pratica d'arricchirlo, si è di tutto questo bastantemente parlato nell'Aria a Canto solo: onde s'abbia qui per inteso siffatto ragionamento.

§. V.

Della Composizione a cinque Voci.

Le cinque voci che in questa Composizione s'impiegano, risultano dalle quattro diverse Parti della Musica vocale, delle quali una ne viene per necessità duplicata. Il Soprano però è quella Parte che a vantaggio di questa Composizione più comunemente si divide in primo e secondo; e per siffatta maniera si hanno cinque Parti colle quali si può tessere un pezzo vocale della più maestosa armonia arricchito.

Più particolarmente che nella Musica da Chiesa, questa Composizione s'impiega nell'Opera Teatrale, dove sovente cinque Attori sono interessati. In generale un pezzo a cinque Parti vocali, nel quale siano queste particolarmente obbligate con qualche alternazione, si chiama *Quintetto*, oppure *Introduzione* o *Finale*, secondo che siffatto pezzo s'impiega nel principio o nel fine d'un atto dell'Opera.

Quanto poi si è indicato nel Quintetto instrumentale, si deve ancora aver presente in questa Composizione vocale; e per rilevarne quella modulazione che osservar si dee nel corso dell'intero pezzo vocale, ed ancora quel dato accompagnamento instrumentale che più si conviene al pezzo medesimo di cui si tratta, si vegga finalmente tutto quanto sopra di ciò si è avvertito nell'Aria a Canto solo.

§. VI.

Dell' Otto Reali.

Nella tessitura di otto Parti che si fanno tutte insieme cantare ed in diverso modo, si è che propriamente consiste la Composizione a Otto Reali. Risultano queste otto Parti dalle quattro della Musica vocale, ciascheduna divisa in due, le quali per tal modo si distribuiscono in due Cori, che tanto l'uno che l'altro di questi egualmente contenga un Soprano, un Contralto, un Tenore ed un Basso. Si dividono siffatti Cori in primo e secondo: questi si fanno alternare ancora per dare un conveniente riposo alle Parti, e per accrescere maggior varietà al pezzo. In tal caso però, sebbene questo modo di comporre chiamisi a Otto Reali, non si ha in sostanza che una Composizione a quattro. Non si riconosce infatti per una Composizione veramente a Otto Reali, se non quella nella quale i due Cori cantino unitamente, e ciascuna Parte con un diverso progresso: oppure dove le Parti d'un Coro per tal modo gareggino con quelle dell'altro, che tutte siano obbligate all'alternazione de' soggetti, risposte ed imitazioni che in siffatta Composizione artificiosamente s'introducono per far intendere tutte le diverse Parti ben distinte, e che inoltre si uniscano frequentemente per cantare insieme. Nel primo caso si chiama *Otto Reali a pieno*, nel secondo *Otto Reali obbligato.* Fannosi pure alcuni pezzi a Otto Reali, ne' quali si fa entrare

un solo Basso e sette Parti acute, tre delle quali debbono essere necessariamente d' un carattere stesso. Ne risulta nondimeno una tessitura presso a poco eguale a quella dell' Otto Reali distinto in due Cori; e non si riconosce altra differenza diffatto, se non quella di far cantare per lo più ad un Tenore quelle note che assegnar si dovrebbero al Basso continuo del primo Coro.

Nella tessitura di questa Composizione si può ancora impiegare per alcuni tratti qualsivoglia delle otto Parti a solo; e se ne possono pur anco sciegliere alcune onde formare un Duetto, un Terzetto ec.; e queste o da un medesimo Coro o da ambo i Cori, secondo che più al buon gusto conviene, alla vera espressione del sentimento ed al maggior effetto.

Questa grandiosa Composizione non si pratica generalmente che nella Musica Ecclesiastica, dove sovente s' accompagnano i Cantanti coi soli Organi, e qualche volta col rinforzo de' Contrabbassi. Più maestosamente inoltre accompagnare si possono i pezzi a Otto Reali con diversi strumenti da fiato, ed anche con tutte le parti della Sinfonia. Onde ciò eseguire, si rifletta poi a quanto si disse dell' accompagnamento instrumentale dell' Aria.

A riguardo del Canto a solo o a due o a tre ec., che si può introdurre in questa Composizione, servono le regole che intorno a queste diverse specie di Canto sonosi a suo luogo indicate; ma per postare poi convenientemente tutte le diverse Parti, e formare, in somma, un pezzo veramente a Otto Rea-

li, più cose da notarsi vi sono, delle quali appunto ora prendo a ragionare.

Non si permettono in questa Composizione gli unisoni fra due Parti uguali, e voglio dire, fra il Soprano del primo Coro ed il Soprano del secondo, fra il Contralto dell' uno ed il Contralto dell' altro Coro ec.: fuorchè in que' casi ne' quali, per evitare questi unisoni, si fosse costretto di far cantare qualche Parte fuori del proprio centro o di praticare salti di difficile esecuzione. Nel caso però degli unisoni fra due Parti eguali od ancora di diverso carattere, si avverta di non farne seguire due di seguito in moto retto. Per la qual cosa prima che una Parte termini l' unisono, si faccia piuttosto partir l' altra dal medesimo, dividendone la nota alla quale è appoggiato, e se ne porti il compimento dove può riempire di più l' armonia.

Ciascuno de' due Cori si disponga con una buona armonia, e particolarmente nel principio d' ogni misura si procuri di rendere gli accordi più completi che si può. Che se pel più maestoso progresso delle Parti, si dovesse togliere una consonanza in un Coro, si procuri almeno ch' ella vi sia due volte nell' altro. Alloraquando poi hannosi due Parti sopra la nota sensibile, e che si tratti d' ascendere al tono; egli è bastante che una Parte eseguisca la sua determinata legge, per lasciare all' altra il campo di portarsi ove torna meglio: come pure quando si hanno due Parti sopra una medesima dissonanza, una regolarmente si salvi, e cammini l' altra a quel luogo dove

può rendere maggior armonia. Quando poi la dissonanza risulta da un accordo di licenza, quella Parte non salvata regolarmente si deve far partire prima che tale accordo finisca, e portare la medesima sopra una consonanza. Per godere però del vantaggio di schivare la successione degli unisoni non solo, ma altresì delle ottave e quinte in moto retto coll'indicata maniera di dividere la nota all' una od all' altra Parte, conviene fermarsi, più che possibil fia, sulle medesime corde o con una o con più sillabe, secondo che lo richiede l' espressione degli accenti. Per questo mezzo si ottiene ancora un' armonia sempre più percettibile e conveniente alla gravità di tale Composizione, la quale non ammette veramente che movimenti piuttosto moderati.

Per tessere, in somma, un pezzo a Otto Reali colla maggior perfezione possibile a questo genere di Composizione, si deve indispensabilmente avvertire la più opportuna legatura nelle varie Parti, e massime in quelle più acute, riserbando piuttosto alle Parti di mezzo i salti necessarj per evitare la successione delle quinte, ottave ed unisoni in moto retto. Nell' occasione poi d' impiegare qualche tratto di Contrappunto fugato, siccome in questo i soggetti, le risposte e le imitazioni procedono ora di grado ed ora di salto, così in tal caso conviene alternare la legatura in tutte le diverse Parti. Finalmente si noti che, alloraquando nelle alternazioni dei due Cori entra un Coro mentre che l' altro termina, si debbono anche in simile congiuntura schivare gli unisoni fra i due

Cori, affinchè la Composizione in quel punto sia veramente a Otto Reali.

L' osservanza di questi precetti che nel medesimo istante si debbono tutti aver presenti nella costruzione de' pezzi a Otto Reali, rende siffatta Composizione di non poca difficoltà. Se non che per vie più facilitare di questa appunto la tessitura, dimostrerò pure coll' aggiunta degli opportuni esempj in nota la distribuzione delle Otto Parti Reali con un Basso che proceda diatonicamente, ed una siffatta distribuzione ancora con un Basso che proceda cromaticamente; come più convenga disporre le varie Parti nelle alternazioni de' Cori; e finalmente come si possa ordinare in un pezzo vocale l' Otto Reali a pieno, l' alternazione de' Cori e l' obbligazione delle Parti. Per quanto poi riguarda la sostanza della modulazione, e quella divisione che generalmente si pratica in un intero pezzo di Musica vocale, si dee qui avere per rinovato quanto si è detto disopra intorno all' Aria a canto Solo, e farne la conveniente applicazione.

Della Distribuzione delle Otto Parti Reali in ciascun accordo della Scala Diatonica ascendente e discendente.

Per ben distribuire le Otto Parti Reali ne' diversi accordi, debbesi principalmente aver di mira che nel progresso delle medesime l' una non copii l' altra. Per la maggiore intelligenza di tutto questo veggasi nella *fig.* 1. *Otto Reali* la Scala segnata nel Basso del pri-

mo: Coro al quale, più che all'altro, conviene il procedere per gradi congiunti, e formare così un Basso continuo; mentre il Basso del secondo Coro, essendo destinato d'ordinario a sostenere tutta l'armonia delle Parti superiori, d'uop'è che sia più fondamentale di quello del primo Coro. Si osservi bene il modo poi con cui distribuiti si trovano i suoni degli accordi, ed assegnati alle varie Parti che tutte in diversa maniera si fanno procedere. I due Bassi incominciano veramente col medesimo suono che è il fondamentale dell'accordo perfetto con cui si dà principio a tale Scala; ma il Basso del primo Coro si è fatto ascendere di grado, ad intraprendere la propria Scala, e quello del secondo Coro invece discendere alla nota fondamentale dell'accordo sensibile: giacchè l'accordo della seconda del tono, che si considera sopra la seconda nota del Basso del primo Coro, non è propriamente che l'accordo sensibile inverso. Nel medesimo accordo perfetto della prima nota del tono trovasi poi assegnata la terza al Soprano del primo Coro ed al Contralto del secondo; ma nel Soprano si è fatta ascender questa d'un grado, per farla divenir terza ancora sopra la seconda nota del Basso continuo del primo Coro, o per meglio dire, settima dell'accordo sensibile relativamente alla nota fondamentale del Basso del secondo Coro; e nel Contralto invece si è fatta discendere e divenire quinta dell'indicato accordo sensibile. La quinta poi che si è assegnata al Contralto del primo Coro ed al Tenore del secondo, essendo questa una nota comune a tutti due gli accor-

di,

di, si è per ciò prolungata per tutta la misura, ossia dal primo al secondo accordo, e fatta servire così ottimamente per nota di concatenazione fra questi due accordi. Resta ancora da esaminarsi in questa prima misura il Tenore del primo Coro ed il Soprano del secondo, ai quali primieramente si è assegnata l'ottava per compimento degl' intervalli consonanti sopra l' accordo perfetto. Questa però nell' indicato Tenore si è fatta discendere e divenir sesta sopra la seconda nota del Basso continuo del primo Coro, ovvero nota sensibile sopra la nota fondamentale del Basso del secondo Coro: nel Soprano del secondo Coro poi havvi inoltre da avvertirsi che, se questo si è fatto movere prima delle altre Parti e sincopare discendendo sopra la nota di concatenazione, ciò si è praticato per schivare le due ottave in moto retto, che diversamente si sarebbero trovate fra esso ed il Basso del secondo Coro. A queste cose pertanto si dee molto riflettere, e per siffatta maniera continuare ancora l' esame in tutti gli altri accordi della suddetta Scala, avendo però riguardo eziandio agli accordi fondamentali ai quali si rapportano i medesimi accordi inversi dell' indicato Basso continuo del primo Coro, onde rilevare a dovere in essi la distribuzione delle Otto Parti Reali. Nel Basso del secondo Coro poi, a riserva del *C sol fa ut* della seconda misura che nel tempo in levare serve ad un accordo di seconda, quarta e sesta, tutti gli altri suoni si trovano fondamentali alla propria armonia superiore; e ciò ser-

va di regola per meglio conoscere una tale distribuzione di Parti.

Qui però giova avvertire inoltre che l' assegno della terza al Soprano del primo Coro ed al Contralto del secondo; l' assegno della quinta al Contralto del primo Coro ed al Tenore del secondo ec., si è così apposto in quest' esempio nel primo accordo perfetto, trattandosi del tono naturale, affinchè le diverse Parti non cantino fuori del proprio centro. Che se si tratti de' diversi toni più alti o più bassi, puossi indifferentemente quest' ordine cambiare; e voglio dire, assegnare al Soprano del primo Coro la quinta o l' ottava, invece della terza; al Contralto la terza o l' ottava piuttosto che la quinta ec.; purchè le Parti procedano tutte in diverso modo, e che non si riconosca alcun unisono principalmente fra due Parti acute d' un medesimo carattere.

Si noti ancora che pel Basso del primo Coro conviene benissimo praticare un Basso continuo: ma siccome questo pure negli atti delle cadenze deve uniformarsi al Basso fondamentale, così bene spesso accade che i due Bassi non hanno che un solo suono; nel qual caso però si debbono questi far procedere per moto contrario, unendoli così ora in unisono ed ora in ottava. Nell' occasione poi che si volesse per qualche tratto un Basso continuo nel secondo Coro, si avverta di conservare invece la progressione fondamentale nel Basso del primo Coro, per quanto possibil fia.

Della Progressione Cromatica colla distribuzione delle Otto Parti Reali.

Nell' esempio passato si è veduta la distribuzione delle Otto Parti Reali con un Basso continuo che ascende e discende diatonicamente; ora però conviene osservare ancora la distribuzione di queste Otto Parti con un Basso che per qualche tratto almeno proceda cromaticamente in ascendere non meno che in discendere. Ecco pertanto una tal progressione nell' esempio che si dà nella *fig.* 2. *Otto Reali*, in cui appunto il Basso del primo Coro pratica la discesa cromatica dal tono sino alla quinta, e la salita parimenti cromatica dalla medesima quinta sino al tono, colla continuata distribuzione delle Otto Parti Reali a pieno. Ben intesa poi la distribuzione delle Otto Parti Reali nel passato esempio indicata, in cui un Basso continuo procede diatonicamente, facilmente ancora si rileverà la distribuzione delle Otto Parti in questo esempio, dove il Basso continuo del primo Coro procede cromaticamente: onde qui non occorre altra spiegazione.

Dell' Alternazione de' Cori.

Un chiaro esempio somministra la *fig.* 3. *Otto Reali*, onde si vegga come puossi far uso dell' alternazione ne' due Cori, facendo entrare l' uno mentre che l' altro va a finire. Incomincia qui il primo Coro coll' accordo perfetto; e sempre coll' armonia per-

fetta senza unisoni, e con un Basso continuo va a compire un periodo nel medesimo tono. Nell' atto della cadenza armonica con cui questo primo Coro termina siffatto periodo, entra il secondo Coro con una completa armonia; ed esso pure senza alcun unisono s' induce a far seguire la prima modulazione ordinaria che al suddetto tono principale appartiene; e per questa ordinare più convenientemente, si serve di una cadenza aritmetica. Nell' ultimo accordo di tale cadenza, rientra poi il primo Coro il quale dà fine all' indicata prima modulazione ordinaria, e forma finalmente un periodo nel tono della quinta.

Giovano mirabilmente queste alternazioni, onde arricchire di bella varietà un pezzo: con questo però che dopo qualche alternazione si facciano intendere per qualche tratto tutte le otto Parti a pieno, e massimamente nella conclusione d' una data parte d' un pezzo.

Osservazione sopra un pezzo vocale tessuto con l' Otto Reali a pieno, con l' alternazione de' Cori e con l' obbligazione di tutte le Parti in una Imitazione.

Il pezzo vocale a Otto Reali che finalmente vi presento da osservare, affinchè nulla manchi a quest' Opera, e si rilevi colla maggiore chiarezza possibile tutta la più artificiosa tessitura ancora di questa grandiosa Composizione, trovasi nella *figura* 4. *Otto Reali*. Incomincia pertanto siffatto pezzo con

due misure a pieno, e formate con tre accordi: cioè con un accordo perfetto in prima, come si ricerca nel principio d'ogni pezzo; il secondo un accordo sensibile, al quale per il terzo segue nuovamente l'accordo perfetto, formando così con questi ultimi due accordi una cadenza armonica. Si osservi bene la maniera con cui in questi accordi sonosi distribuiti i suoni alle varie Parti, e come le medesime si fanno procedere, affinchè l'una giammai non copii l'altra. Qui assegnata si vede la nota fondamentale del tono ai due Bassi i quali procedono dal tono alla quinta: e se in queste due Parti si riconosce qualche uniformità ne' suoni, vi regna però la varietà nel movimento, mentre procedono per moto contrario, e dall'unisono vanno infatti a dilatarsi all'ottava. Al Tenore del primo Coro ed al Soprano del secondo si è assegnata la terza del primo accordo perfetto di cui si tratta, sopra l'indicata nota fondamentale del tono; ma nel primo si fa questa discendere d'un grado per farla divenir quinta nel successivo accordo, e nel secondo si fa ascendere per farla divenir settima. Al Soprano del primo Coro ed al Contralto del secondo si è assegnata la quinta la quale però essendo una nota comune a questi accordi fondamentali, si trattiene egualmente anche nel secondo, e serve per legare ottimamente l'armonia. Al Contralto del primo Coro ed al Tenore del secondo si è finalmente assegnata l'ottava del suono principale: nel primo però si fa discendere e divenire nota sensibile del secondo accordo, e nel secondo si fa ascen-

dere e quinta addivenire. Da questo secondo accordo poi si ritorna all' accordo perfetto nella seconda misura, con portare ciascuna Parte a quel grado medesimo che prima occupava in tale accordo.

Proseguendo adesso l' esame di questo pezzo, si osservi bene come dopo le due indicate misure a pieno, si pratica dal primo Coro un periodo che incomincia nel medesimo tono principale, e finisce con una digressione sopra il tono della quinta. Entra in questo stesso accordo il secondo Coro, ma però senza unisoni (come chiaramente puossi rilevare da una più minuta osservazione sopra la distribuzione de' suoni assegnati in tal punto alle varie Parti, che sarà bene che lo studioso faccia da se), e questo secondo Coro poi considerando siffatto tono della quinta come un tono principale, tende a portarsi sopra la quinta di questo nuovo tono. Giunto egli è appena a tale accordo, che il Basso del primo Coro col far intendere la settima minore di questo medesimo accordo, conduce tutti e due i Cori nel vero tono della quinta del tono principale del pezzo: quindi seguendo la cadenza armonica, se ne ottiene così la conclusione della prima parte del pezzo.

Per quanto riguarda la seconda parte, siccome in questa ha luogo più liberamente una variata modulazione, così più acconciamente accade l'impiego d' un' Imitazione per obbligare tutte le Parti e renderle ben distinte, nell' atto stesso in cui si fa passaggio pei diversi toni. Ecco come in appresso a quanto si è di già osservato, il tratto di canto annunzia-

to dal Soprano del primo Coro, viene in seguito imitato da tutte le altre Parti. Il Basso del secondo Coro però si fa intendere immediatamente nella prima entrata del Soprano del primo Coro, e ciò ad oggetto di sostenere più maestosamente tutte le altre Parti superiori. Coll' entrare dappoi di ciascuna Parte si viene ancora a comprendere un nuovo tono. Si conchiude finalmente il pezzo con l' Otto Reali a pieno, e precisamente nel tono principale, come lo richiede la regolarità della modulazione.

Tutto questo però in breve non è che la norma colla quale si può tessere una siffatta Composizione: giacchè in un pezzo d' una conveniente lunghezza si possono inoltre stabilire variati periodi in un tono, prima di far passaggio ad un altro, ed anche allora quando si tratta d' un' Imitazione; e fermarsi più lungo tempo nel tono principale del pezzo, massime nella conclusione del medesimo. Avverta, in somma, attentamente il Compositore quel peso e quelle proporzioni tutte che riconoscer si debbono in un pezzo veramente perfetto: sopra le quali cose mi sono studiato di fare a suo luogo le più necessarie osservazioni.

Credo, o Dilettanti, d'avere, benchè brevemente, a sufficienza esaurita la materia musicale, e d' avervi messi a portata di pienamente conoscerla. Se lusingato mi fossi di non essere discaro al genio illuminato degli Amatori dell' Arte, mi sarei prolungato d' avvantaggio ancora: ma giacchè mi sono persuaso esser questo bastante ad ottenere tutta la pratica della Mu-

sica, porrò fine a quest' Opera. Piaccia all' Altissimo che del pari al desiderio mio applichisi pur ognuno di buon grado a ben apprendere d' Arte sì maravigliosa e grande le più sublimi cognizioni che al totale acquisto lo conducano della medesima: ond'ella possa dappoi lustro maggiore accrescere e maggior gloria a quel Dio che della stessa ci fu sin da principio munificentissimo largitore.

FINE.

INDICE

PARTE PRIMA

PARTE SECONDA

PARTE TERZA

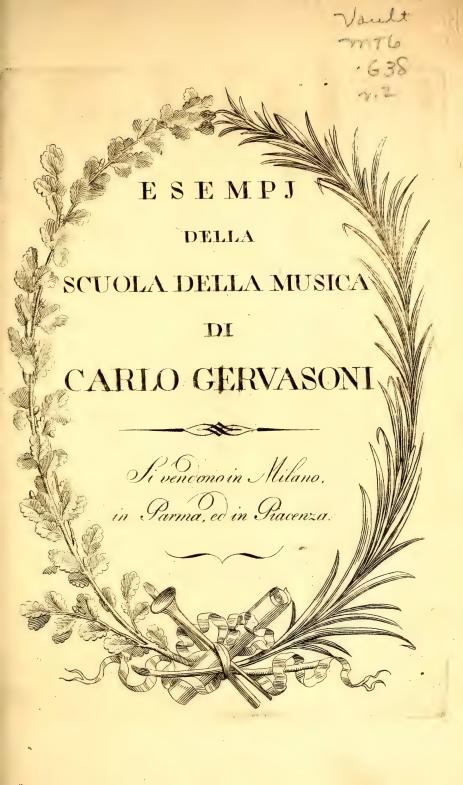
FINE DELL'INDICE.

LEGGI.

Pag.	lin.		
39	3	*Hyperdorio*	*l'Hyperdorio*
41	8	1. *Ritmo*	1. *Il Ritmo*
47	6	qusti	questi
55	2	non sapesse	non ne sapesse
ivi	14	del Genere	nel Genere
62	2	Scola	Scuola
80	3	il suono sempre più	il suono è sempre più
92	16	fuıcr d'ogni dubbio	fuor d'ogni dubbio
96	11	*E la mi re*	*E la mi*
99	3	*C sol fa ut diesis B mi*	*C sol fa ut diesis B fa*
111	3	*C sol re ut*	*G sol re ut*
135	29	*F fa ut naturale, A la mi re naturale, A la mi re diesis*	*F fa ut naturale, F fa ut diesis, A la mi re naturale, A la mi re diesis.*
137	25	la *G sol re ut*	al *G sol re ut*
163	8	*baquadro*	*bequadro*
197	26	di esse	di essa
201	6	rinfonrando	rinforzando
205	21	intaccando	istaccando
213	3	ascesa o discesa	ascesa e discesa
233	21	lo studio	lo studioso
239	29	relative	relativi
246	14	la sesta nota	la stessa nota
249	12	altra imperfetta	altra perfetta
283	10	somitoni	semitoni
328	2	l'idicarne	l'indicare
333	23	lo strument	lo strumento

Pag.	lin.		
336	14	cioè quelli che procedono di quarta	cioè quelli che procedono di terza, e nella fig. 3. quelli che procedono di quarta
347	7	Nella *fig.* 1. *Traversiere.*	Nella *fig.* 2. *Traversiere.*
355	3	il *C sol fa ut*	in *C sol fa ut*
380	11	come *fig.* 2. *Contrappunto.*	come *fig.* 11. *Contrappunto.*
383	9	alterazioni	alternazioni
384	6	si risponda	si risponde
408	26	*Accordo*	*Accordi*
412	2	madesimo	medesimo
432	9	prezzo	pezzo
481	1	capriccio	a capriccio

ESEMPJ
DELLA
SCUOLA DELLA MUSICA
DI
CARLO GERVASONI
Si vendono in Milano,
in Parma, ed in Piacenza.

Fig. 1.

CARATTERI MUSICALI

Breve — Semibreve — Minima

di due — di una — di mezza

Semiminima — Croma — Semicroma

di un quarto — di mezzo quarto — di un respiro

Biscroma — Quarticroma

di mezzo respiro — di un quarto di respiro

CARATTERI MUSICALI

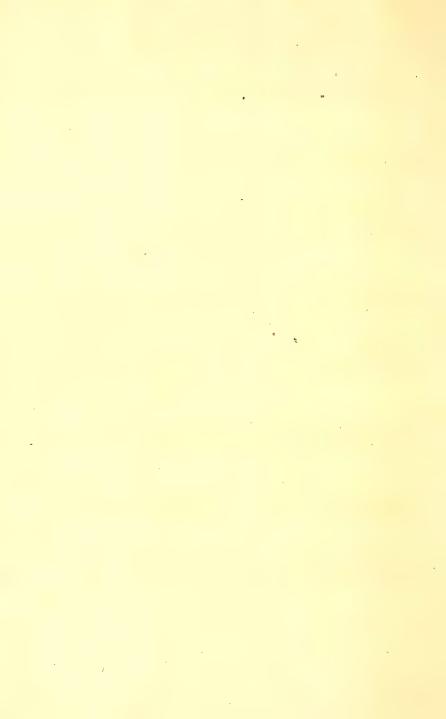



Fig. 2

una Semibreve equivale

CARATTERI MUSICALI

Fig. 5. Bas.e Barit.no Ten.re Con.to Mezzo Sop.no Sop.no viol.no

Fig. 6. Diesis — Bemolle — Bequadro

Fig. 7. Diesis quadrato — Doppio bemolle

Fig. 8 Ordinario — Binario

Alla breve — Sestupla — Dodicupla

Fig. 9 Tripola maggiore — Tripola minore

Tripoletta — Trip. di crome — Trip. di semicrome

CARATTERI MUSICALI

CARATTERI MUSICALI

CARATTERI MUSICALI

CARATTERI MUSICALI

Fig. 25.

Fig. 26.

Fig. 27.

Fig. 28.

Fig. 29.

Fig. 30.

SOPRANO LEZIONE I

SOPRANO LEZIONE I

SOPRANO LEZIONE II

Fig. 1.
Jubilate Deo omnis terra servite Domino in letitia
Fig. 2.
Cantate sono = ri an=gelici co = ri
cantate cantate et De = = um lauda = te
Fig. 3.
A = = = = = = = = = = = = = = = = men
Rec.
Fig. 4.
Mundi neglecta pompa et vanitate superna chari=
tate atque amore divino undique ornata triumphat jubi=
lando anima in se tranquilla et consolata et consolata
1
2

CONTRALTO LEZIONE I.

CONTRALTO LEZIONE I.

CONTRALTO LEZIONE II.

CONTRALTO LEZIONE III.

TENORE LEZIONE I.

TENORE LEZIONE I.

TENORE LEZIONE II.

TENORE LEZIONE III.

BASSO CANTANTE LEZIONE I.

Fig. 1.

f g a b c d e f g a b c d e f

Fig. 2.

do re mi fa sol la si do do si la sol fa mi re do

Fig. 3.

do mi re fa mi sol fa la sol si la do si re

do mi mi do re si do la si sol la fa sol mi fa re mi do

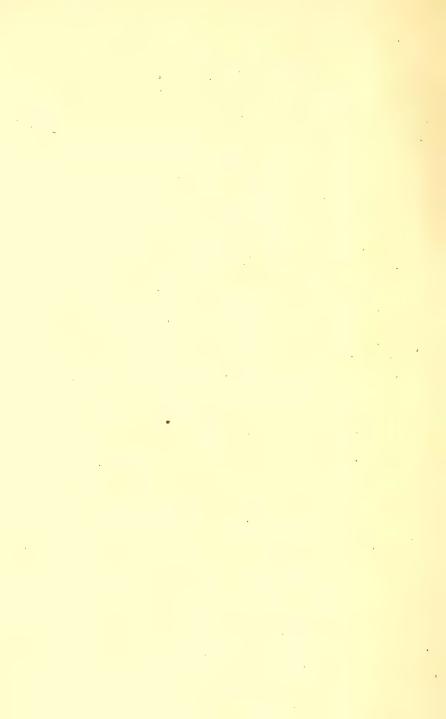
Fig. 4.

do fa re sol mi la fa si sol do la re

si mi mi si re la do sol si fa la mi sol re fa do

Fig. 5.

do sol re la mi si fa do sol re

si mi mi la re sol do fa si mi la re sol do

BASSO CANTANTE LEZIONE I.

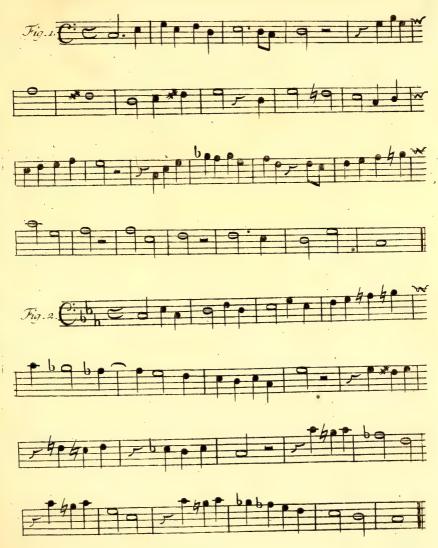
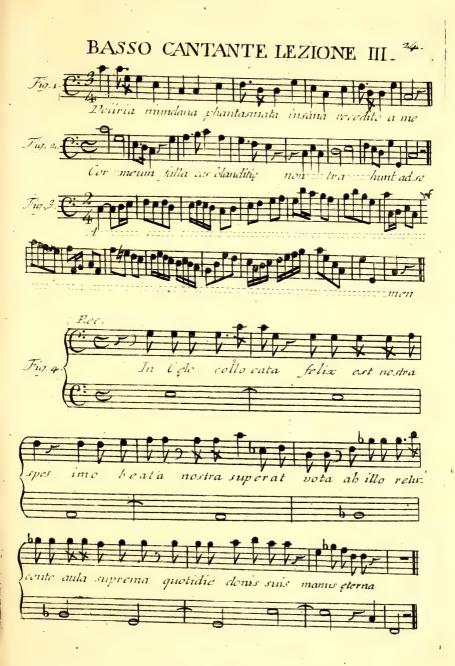
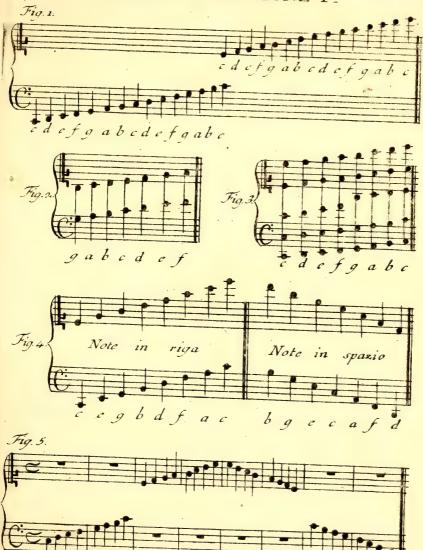
BASSO CANTANTE LEZIONE II.

BASSO CANTANTE LEZIONE III.

Fig. 1.
c d e f g a b c d e f g a b c
c d e f g a b c d e f g a b c
Fig. 2.
g a b c d e f
Fig. 3.
c d e f g a b c
Fig. 4.
Note in riga
Note in spazio
c e g b d f a c
b g e c a f d
Fig. 5.

CEMBALO LEZIONE I.

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

CEMBALO LEZIONE II.

Fig. 5.
Fig. 6.
Fig. 7.
Fig. 8.

CEMBALO LEZIONE II.

CEMBALO LEZIONE II.

CEMBALO LEZIONE II.

CEMBALO LEZIONE II.

CEMBALO LEZIONE II.

CEMBALO LEZIONE III.

ORGANO LEZIONE I.

ORGANO LEZIONE II.

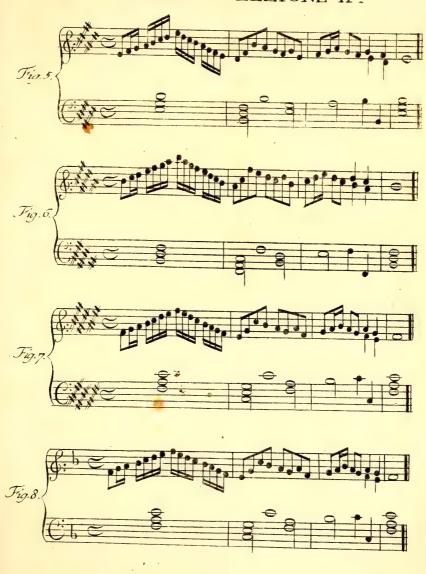
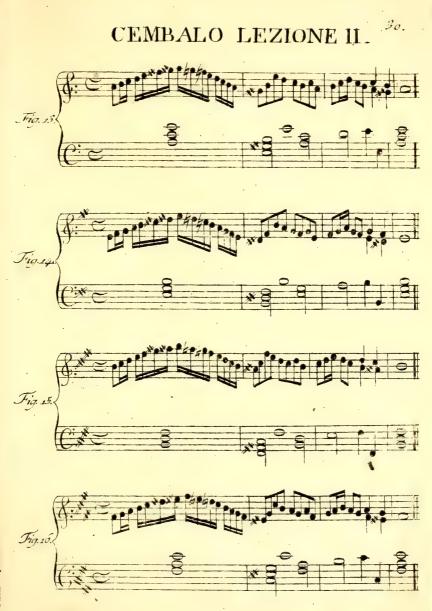
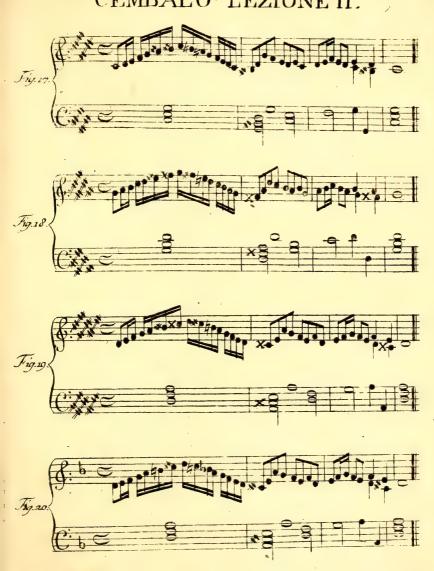
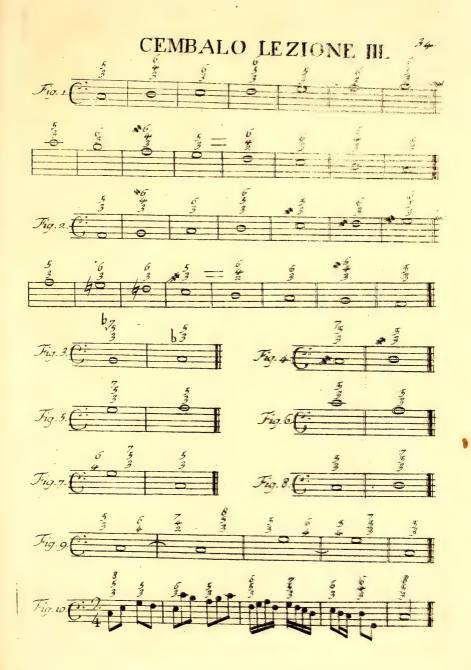
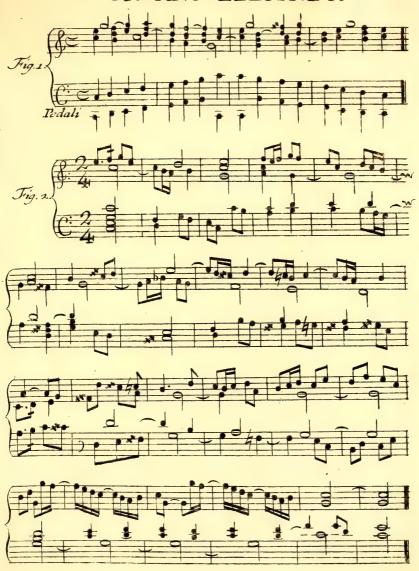
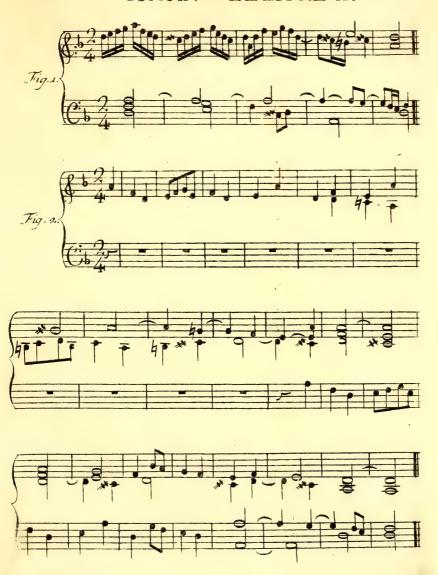
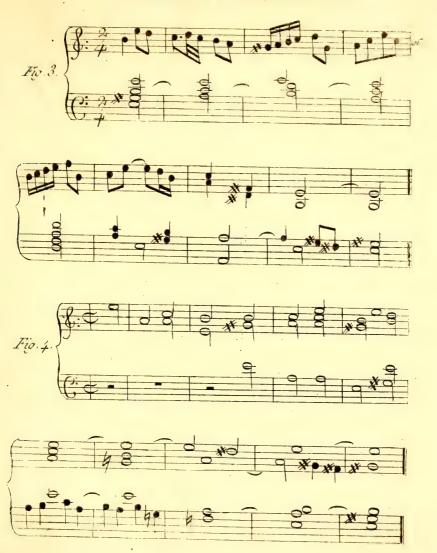
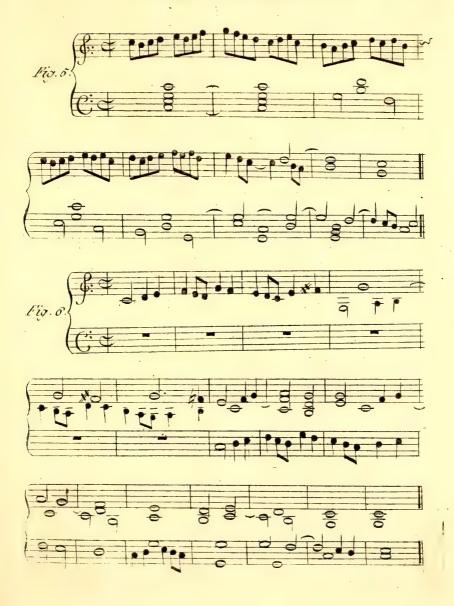
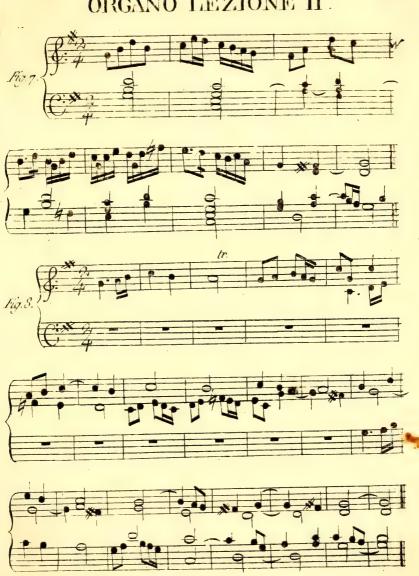
ORGANO LEZIONE II

ORGANO LEZIONE II.

ORGANO LEZIONE II.

ORGANO LEZIONE III.

Grave

Fig. 1.

ORGANO LEZIONE III

VIOLINO LEZIONE I.

VIOLINO LEZIONE I.

VIOLINO LEZIONE II.

VIOLINO LEZIONE III.

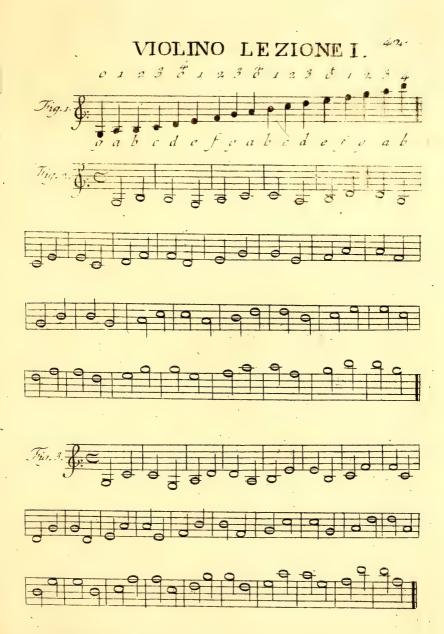
VIOLA LEZIONE I.

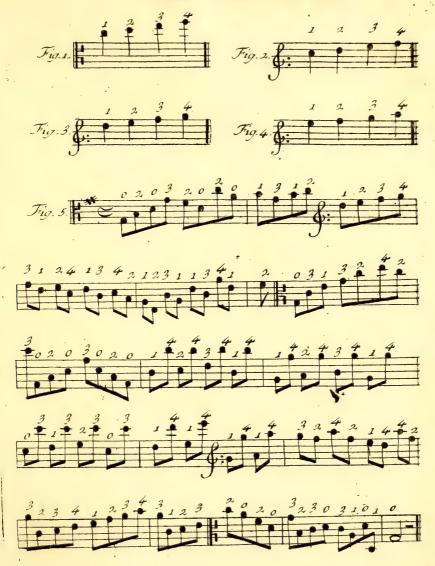
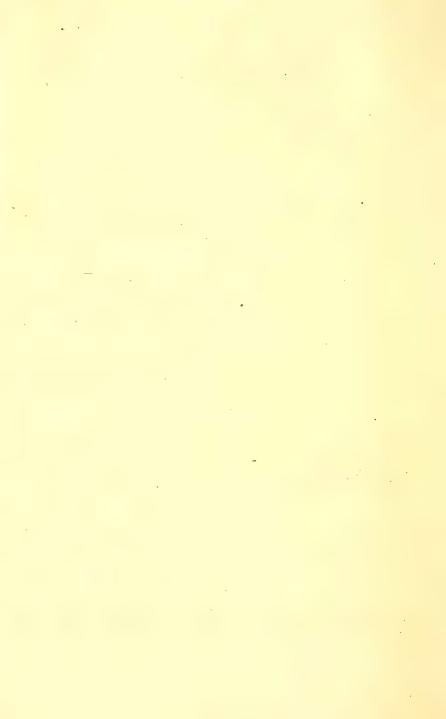
0 1 2 3 4/0 1 2 3 4/0 1 2 3 4/0 1 2 3 4

Fig. 1.

c d e f g a b c d e f g a b c d e

Fig. 2.

Fig. 3.

VIOLA LEZIONE I.

VIOLA LEZIONE II.

VIOLA LEZIONE III.

VIOLONCELLO LEZIONE I.

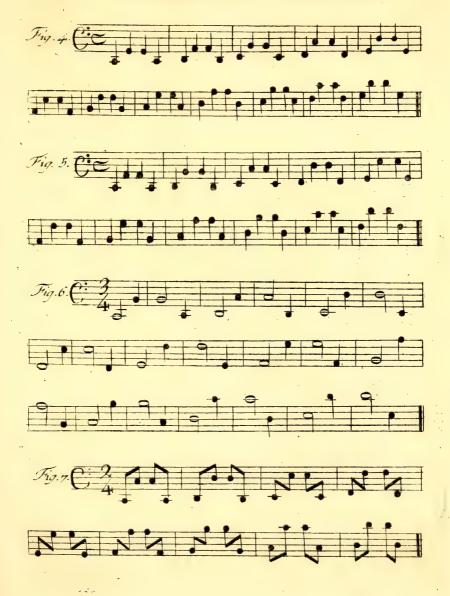
0 1 3 4 0 1 3 4 0 1 2 4 0 1 2 4

Fig. 1.

c d e f g a b c d e f g a b c d

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.
Fig. 5.
Fig. 6.
Fig. 7.

VIOLONCELLO LEZIONE II.

VIOLONCELLO LEZIONE III.

CONTRABBASSO LEZIONE I.

0 1 4 0 1 4 0 1 4 1 4 1 4

Fig. 1.

a b c d e f g a b c d e f

Fig. 2.

Fig. 3.

CONTRABBASSO LEZIONE I.

CONTRABBASSO LEZIONE II.

CONTRABBASSO LEZIONE III.

CORNO LEZIONE I.

Fig. 1.

c g c e g c d e f g a b c

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

Fig. 8.

CORNO LEZIONE II.

CORNO LEZIONE III.

Fig. 1. Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

tr.

OBOE LEZIONE I.

Fig. 1.

	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f	g	a	b	c	d
1	●	●	●	●	●	●	●	○	○	●	●	●	●	●	○	○
2	●	●	●	●	●	●	○	●	●	●	●	●	●	○	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	○○	○○	○○	●●	●●	●●	●●	○○	○○	●●	●●
4	●	●	●	●	○	○	○	○	●	●	●	○	○	○	●	○
5	●	●	●	○	○	○	○	○	●	●	○	○	○	○	●	○
6	●	●	○	●	●	●	●	○	●	○	●	●	●	●	○	○
7	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
8	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	●

Fig. 2.

Fig 3

OBOE LEZIONE I.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

OBOE LEZIONE II.

OBOE LEZIONE III.

TRAVERSIERE LEZIONE I.

TRAVERSIERE LEZIONE I.

TRAVERSIERE LEZIONE II.

TRAVERSIERE LEZIONE III.

CONTRAPPUNTO.

CONTRAPPUNTO.

CONTRAPPUNTO.

CONTRAPPUNTO

Fig. 15.

Fig. 16.

Fig. 17.

Fig. 18.

CONTRAPPUNTO.

Fig. 25.
Fig. 26.
Fig. 27.
Fig. 28.

Fig. 29.
Fig. 30.
Fig. 31.
Fig. 32.

Fig. 33.

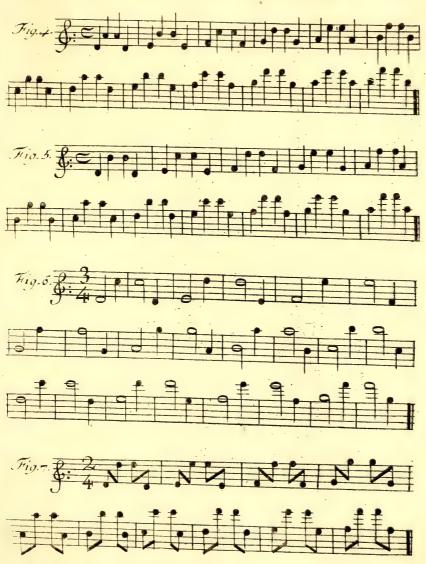
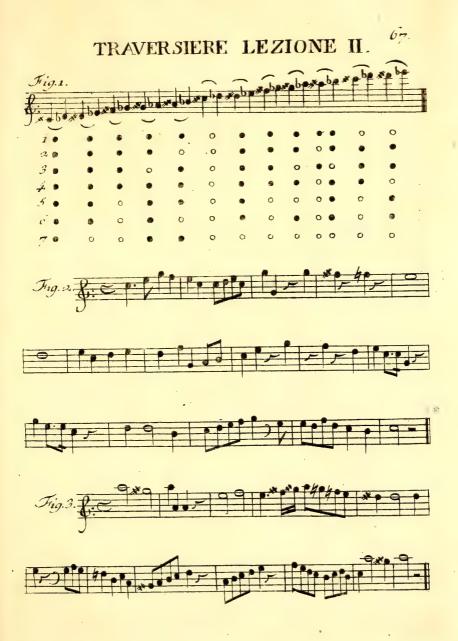
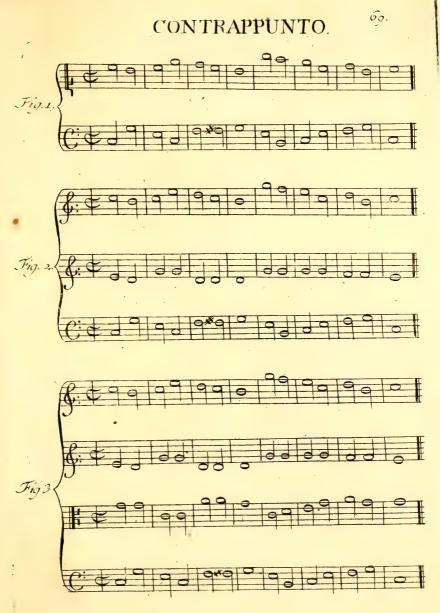
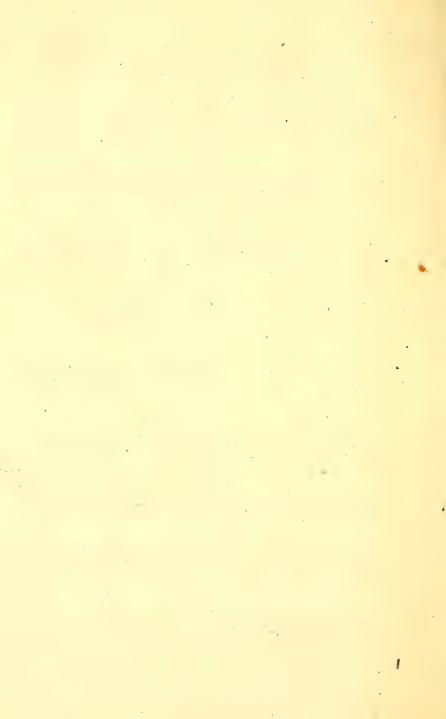
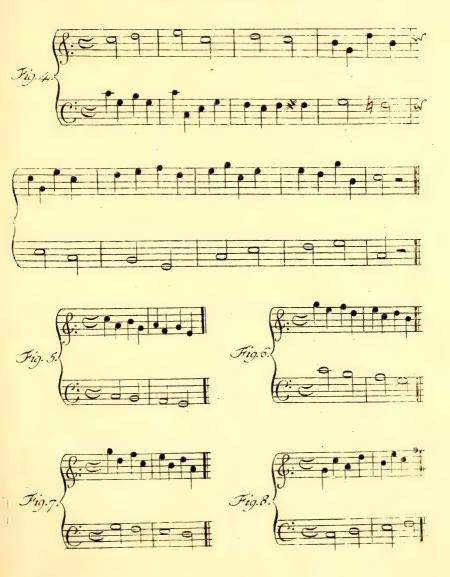
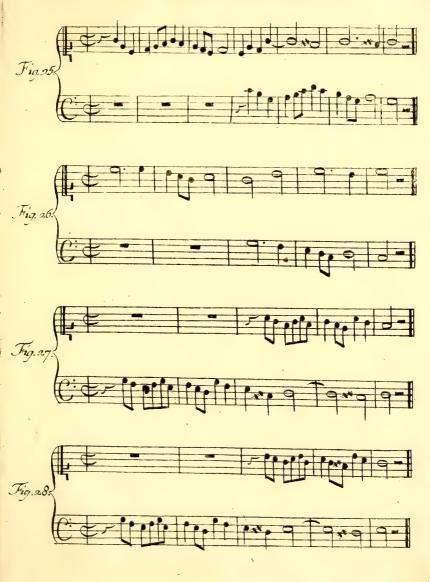
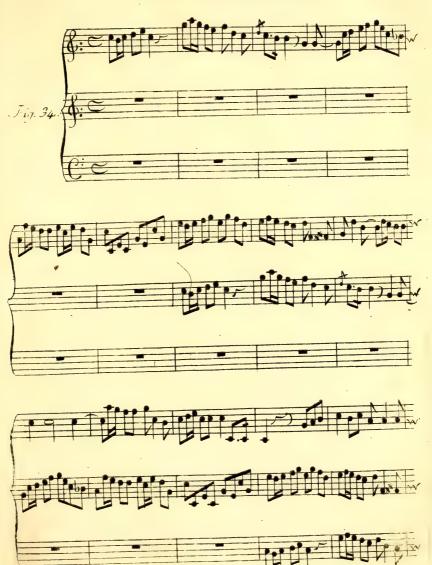



Fig. 34.

Seguito della Fig. 34.

Da Capo

Fig. 35.

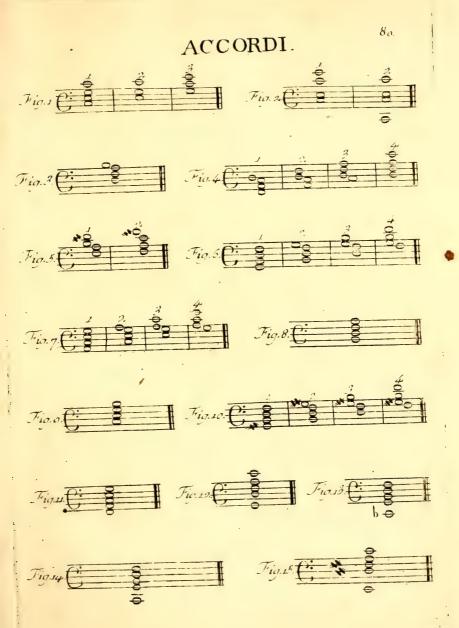
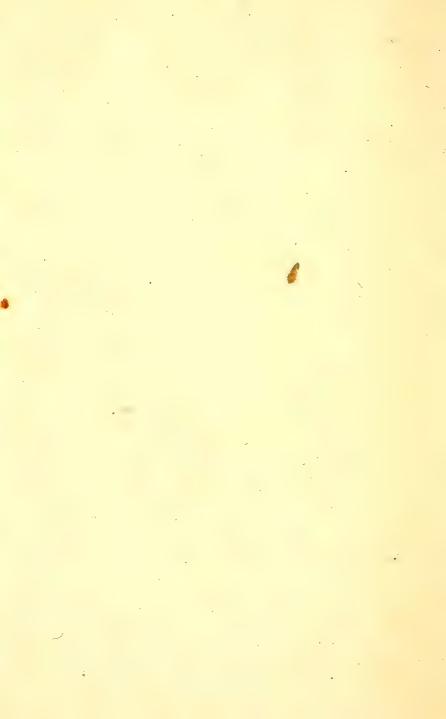
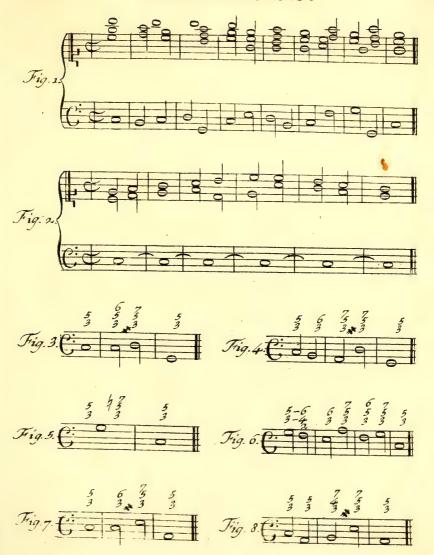
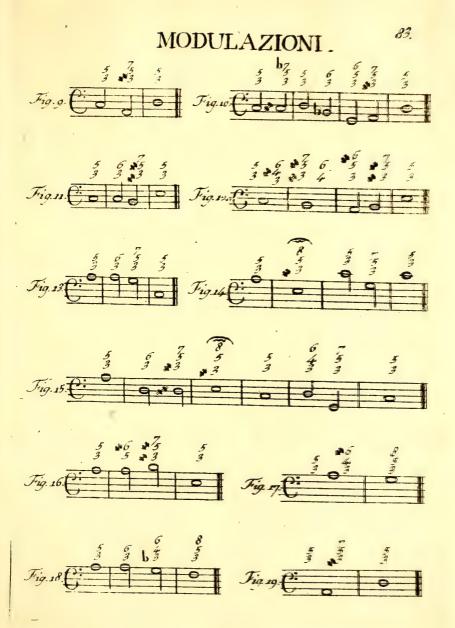
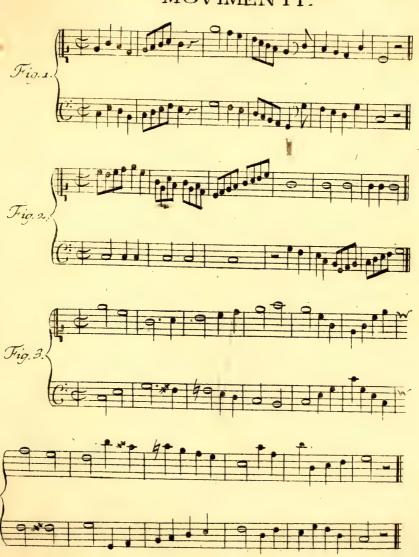
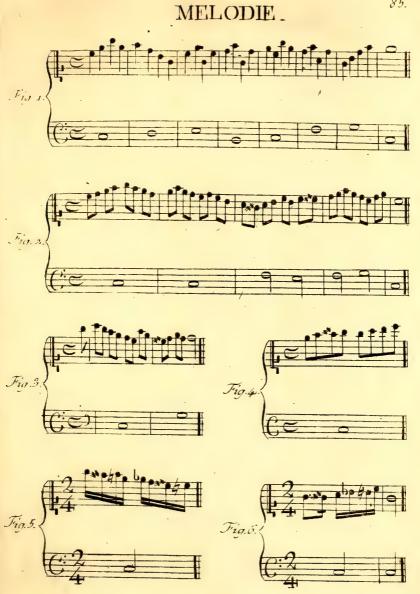
ACCORDI.

Fig. 1
Fig. 2
Fig. 3
Fig. 4
Fig. 5
Fig. 6
Fig. 7
Fig. 8
Fig. 9
Fig. 10
Fig. 11
Fig. 12
Fig. 13
Fig. 14
Fig. 15

CADENZE.

MODULAZIONI.

Fig. 9.
Fig. 10.
Fig. 11.
Fig. 12.
Fig. 13.
Fig. 14.
Fig. 15.
Fig. 16.
Fig. 17.
Fig. 18.
Fig. 19.

MOVIMENTI.

MELODIE.

MELODIE.

REGOLE DELL' ARMONIA.

Fig. 2.

B. C.

B. F.

REGOLE DELL' ARMONIA.

Fig. 8.
B.C.
B.F.
Fig. 9.
Fig. 10.
Fig. 11.
Fig. 12.

Fig. 13.
B.C.
B.F.
Fig. 14.
B.C.
B.F.
Fig. 15.
Fig. 16.
B.C.
B.F.
Fig. 17.

Fig. 18.
B.C.
B.F.
Fig. 19.
Fig. 20.
Fig. 21.
Fig. 22.
Fig. 23.
Fig. 24.
B.C.
B.F.
Fig. 25.

LICENZE.

OTTO REALI.

OTTO REALI.

Fig. 2.

OTTO REALI.

Fig. 4.
Sicut erat in principio et nunc et semper
Sicut erat in principio et nunc et semper
Sicut erat in principio et nunc et semper
Sicut erat in principio et nunc et semper
Sicut erat et in secula in
Sicut erat et in secula in
Sicut erat et in secula in
Sicut erat et in secula in

OTTO REALI.

Se cu lo rum a::::men
Se cu lo r um a::::men
Se cu lo r u m a:::men
et in secula seculo rum a::::men
secula secu lo r um se cu lo r u m a:::men
secula secu lo rum se cu lo r u m a:::men
secula se cu lo r u m se cu lo r um a:::men
secula se cu lo r um se cu lo r um a:::men

OTTO REALI.

et nunc et semper et in secula in secula se cu lorum
et nunc et semper et in secula in secula se
et nunc et semper et in secula secu lorum
et nunc et semper et in secula secu
et nunc et semper et in
et in secula secu
et in
et nunc et sem per et in secula in se

OTTO REALI.

se cu lorum amen a::::men
::culorum amen a::::men
se culorum amen a::::men
lo::::rum amen a::::men
secula seculorum amen a::::men
lo::::rum a men a::::men
secula seculorum a men a::::men
::cula seculorum a::::men.